زدني علماً

فيليب فان تيغيم

المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا

ترجمة
فريد أنطونيوس

منشورات عويدات
بيروت - باريس

المذاهب الأدبية الكبرى

في فرنسا

فيليب فان تيغيم

المذاهب الأدبية الكبرى

في فرنسا

ترجمة

فريد أنطونيوس

منشورات عويدات
بيروت - باريس

الطبعة الثالثة ١٩٨٣

تمهيد

إن تاريخاً يتناول جميع المذاهب الأدبية في فرنسا يتطلب مجلدات عديدة ، ولهذا تعمدنا إهمال كثير من المذاهب التي لم تعمر طويلاً ، وكثير من المقدمات التي لم يكن لها أي صدى ، وكثير من النظريات العقيمة ، وأحياناً وجهات نظر دقيقة ومتنوعة ، وخصوصاً في الفترات (١٧٢٠ – ١٧٥٠) و (١٨٨٠ – ١٩١٠) . ولكننا مقابل ذلك ، لم نتردد أمام الدخول في التفاصيل إذا كان الأمر يتعلق بنظريات خصبة تلفت الانتباه ، سواء بما تثيره من أهمية الأعمال الأدبية ، أو بالفائدة التي تنتج عن النقاش الذي تحدثه بين العقول الذكية أو المتبحرة . وقد أوضحنا بعناية وحققنا بدقة متناهية القمم الشامخة للنقد في فرنسا وحاولنا تعميق فكرة هي غالباً غامضة في ذاتها ، مفضلين كثيراً ألا يبلغ عملنا الكمال ، على أن نكون فيه سطحيين .

ولم نخشَ الإكثار من الاستشهاد بشكل نستطيع معه أن نضع القارىء ، على قدر الإمكان ، أمام تعبير المشرّع نفسه ، وقد وقفنا جهدنا خصوصاً على تسهيل فكرته ، وقياس وجهات نظره ، وعلى الكشف عن استمرار فكرة النقد الفرنسي خلال العصور ، وتمييز تيارات النقد الجمالي المختلفة والمذاهب البناءة .

ويتناول بحثنا الفترة الممتدة من سنة ١٥٥٠ الى سنة ١٩٣٠ ، أي من اليوم الذي اتصل فيه رونسار بالاعمال الادبية القديمة ، وأدرك ضرورة إيجاد مذهب شعري ، الى اليوم الذي بدا فيه ان المذهب السريالي يودّ أن يقضي على مفهوم الفن في سبيل الاستقصاء النفسي . ولكننا لم نستطع إبعاد بعض النصوص لفاليري او لبريتون ، وإن كانت تعود في تاريخها الى ما بعد سنة (١٩٣٠) لما لها من أهمية في عرض الفكرة التي كوّنت قبل هذا التاريخ ، ولانها تزيدها وضوحاً .

ولا غرابة في إعطاء الشعر الغنائي أو الدرامي هذه المكانة الإستثنائية في هذا العرض للمذاهب الادبية ، لان أشد المعارك عنفاً دارت حول هذه الانواع . ولقد اعتُبر الشعر دائماً كأسمى شكل للخلق الادبي ، وبالتالي كأفضل نتاجه تميزاً ، وتطور الشعر هو أفضل ما يوضح تطور المعنى الادبي عند الامة .

وقد تعمّدت إهمال دراسة العلاقات بين النظريات الفنية الصالحة للرسم أو للموسيقى ، وبين النظريات الادبية ، عندما يكون الامر متعلقاً بتأثير هذه على تلك ، أو بمقارنة بسيطة . ويبدو لي مع ذلك ، أن درس هذه المعلومات التي تتتابع بتواتر بين الفنون الأدبية خصب بنوع خاص ، وواضح أن الجهل بتاريخ الفن ينتزع من احكام النقاد ومن حصيلة مؤرخي الادب كثيراً من الدقة وسداد الرأي . إلاّ أني سأخوض في تفاصيل هذا الحقل الواسع فيما بعد ، ذلك أن وصفه يثقل كثيراً العرض الذي نحن بصدده .

وقد أهملت كذلك عن عمد ناحية تأثير المذاهب أو النماذج الاجنبية على المذاهب الفرنسية ، وهو تأثير يقل كثيراً عن تأثير الاعمال الادبية الاجنبية على أعمال كتابنا الادبية نفسها . وفي الواقع ، تبدو فرنسا وكأنها تدلّ الاجانب في حقل المذاهب على الطرق أكثر مما تتبع تعليماتهم . ويعود ذلك بدون شك الى حاجتنا لجعل عمل الفنان عقلياً ، وللتعبير بأفكار واضحة وفي جسد مذهب متناغم ، عن الانطلاقات الفطرية للخيال الفني . ولم يُقدّر لايّ بلد مثل هذا العدد من المفكرين ، ومن الفنانين الخلاقين ، ومن النقاد أو الجماليين ، الذين أوجدوا هذا القدر من المذاهب الادبية . ومهما كان عرضنا لهذه المذاهب سريعاً وناقصاً ، فإنه يبرز صفات هامة في حياة أمتنا الفكرية[1] .

---

(١) ـ نورد فيما يلي المراجع التي نحن مدينون لها بنوع خاص :

Vial et Denise, Idées et Doctrines Littéraires

وهو في أربعة اجزاء استقينا منها ما يتعلق بالفترات (١٥٥٠ – ١٦٣٠ و ١٦٧٥ – ١٨٥٠)

و *René Bray, La Formation de La Doctrine Classique*

وهو مؤلف رئيسي للفترة (١٦٣٠ – ١٦٦٠)

القسم الأول

نحو مفهوم انساني كلاسيكي

(١٥٥٠ - ١٦٧٥)

الفصل الأول

مذهب البلياد *Pléiade*[1]

فيما بين سنتي ١٥٤٦ و ١٥٥٠ ، تجلـّى ، بصورة مفاجئة ، لجماعة من ذوي العقول الفتية ، سر ّ الجمال الادبي ، وكان مبعث هـذا التجلـّي هـو الاطلاع المباشر ، منذ عهد قريب ، على روائع الشعر اليوناني ، وعلى أعمال بعض مـن شعراء اللاتين وأكثرهم رقة ، وعلى « بترارك » ، والشعراء الإيطاليين في عصر النهضة ممن كتبوا باللاتينية . إن معرفة الفن ، التي كانت تقاس في العصر الوسيط بالنظر الى الموهبة ، والسهولة في التعبير ، وسرعة البديهة في الكـلام ، فرضت نفسها فجأة على العقول ، عندمـا اتصل « رونسار » وأصدقاؤه بهوميروس وسوفوكلس والشعراء « الألكسندرانيين » ، في مـدرسة كوكوريه تحت

(١) ـ *La pléiade* « البلياد » اسم أطلق على سبعة من الشعراء في عهد الملك هنري الثاني، وهم : رونسار ، دي بيلليه ، ريمي بيللو ، جوديل ، دورا ، بايف ، وبونتـوس دي تيار . وكان قد أطلق فيما مضى على سبعة من الشعراء كانوا يعيشون تحت حكم بطليموس الثاني ملك مصر . وقد تشكلت في فرنسا « بلياد » أخرى في عهد لويس الثالث عشر . وكلمة « بلياد » في الميتولوجيا هي اسم بنات أتلاس وبليون السبع اللواتي انتحرن يأساً وتحولـن الى نجـوم ، وأتلاس هو ابن جوبتير وملك موريتانيا الاسطوري ، وقد رفض أن يضيف برسيه بن جوبتير ودياناً ، فأراه هذا الاخير رأس ميدوزا المخيف فتحول الى جبل كان من الارتفاع بحيث ان كتاب الاساطير ظنوا أنه حكم عليه بحمل السماء على كتفيه . (المعرب)

اشراف « دورا » ، معلم اليونانية الواسع الاطلاع . فليكن مفهوماً : أن العصر الوسيط قد أخرج بالتأكيد ، الى حيز الوجود روائع لا جدال فيها ، في الرسم ، وفي فن العمارة ، وفي الشعر ، وحتى في الموسيقى. وكانت هذه الروائع الادبية، إما ثمرة مواهب مدهشة وإما ثمرة حسابات دقيقة . ولكنه يبدو أن أحداً من هؤلاء الفنانين الذين أخرجوا هذه الروائع في مختلف فروع الفن ، لم يفكر مرة في وجوب اعتماد مذهب ، أو الركون الى طريقة تزيد تلاحماً أو تقل ، لتحقيق الجمال ، وأن للجمال قواعده ، وأنه يمكن أن يُسن من هذه القواعد قانون خاص أو عام . ففي حقل الفن كما في حقل العلم تكثر الوسائل لا المبادىء . إن تحليل رائعة أدبية (كأنشودة رولان) تكشف عن معرفة غيبية مدهشة ببعض القواعد الفنية ، في حقلي الإيقاع والتأليف بنوع خاص . وقد ثبت ذلك بدقة كبيرة . إننا نشعر أن وراء العمل الادبي ذهناً ثاقباً فطناً ، وفناناً متيقظاً ، فينبغي الكف نهائياً عن الفهم الباطل لعمل أدبي تلقائي ، خرج مباشرة من الاساطير الشعبية ونقله أحد الرواة . ومع ذلك ، ففي مجموعة الاعمال التعليمية في العصر الوسيط ، لا شيء يعلم الشاعر والكاتب بوجه عام ، في صنعته ككاتب. ويبدو أنهم كانوا يعتقدون أن خيالاً مؤاتياً وخصباً ، وشعوراً رقيقاً أو طاغياً ، وتعبيراً سهلاً ، وبعض الموهبة في حسن السبك ، كانت تكفي لنيل الرضى والاستحسان ، وأن تبصر الفنان في فنه ، وفي دروس معلميه ، وفي النصائح المأثورة ، لا يُغني العمل الادبي في شيء .

ولم تكن الحال كذلك بالنسبة للشعراء الشباب الذين تجمعوا أولاً في(شرذمة *Brigade*)وبعد ذلك في«بلياد»حوالي سنة ١٥٤٦ ،فإنهم قبل أن يكتبوا وقبل ان يخلقوا،أرادوا ان يتعلموا.لقد رأوا ان شعراء أفذاذاًعاشوا فيامضى،وان اعمالهم الادبية تفوق اعمال اعظم معاصريهم شهرة ومجداً ، واعتبروا انه لبلوغ مستواهم ولمقاطعة ماض أو حاضر يحتقرونها ، ينبغي ان ينسجوا على منوالهم ، وان يُلقوا الاضواء على اعمالهم ويستخلصوا منها بعض المبادىء . ومظاهر البلياد

المتنوعة في فرنسا ، هي المحاولات الاولى للتفكير في الشروط العامة للعمل الشعري ، وفي القوانين الخاصة لكل نوع .

فما كان نصيب دورا ، رائد شعراء البلياد الشباب الى معرفة النصوص اليونانية ، في خلق مذهب شعري جديد ؟ إننا نجهل ذلك ، إذ ان هذا الشاعر الواسع الاطلاع كتب باللاتينية ، وتلاميذه أعلنوا استعمال اللغة الفرنسية في الشعر ، ولم يترك هو نفسه أثراً نظرياً ، وبقيت تعاليمه او وجهات نظره شفهية : وقد فقدناها . ومن بين تلاميذه دأب اثنان على وضع النظريات ، هما رونسار و«دي بيلليه » ، وقد فعلا ذلك منذ بدء حياتهما الادبية في الوقت الذي كانا يحاولان فيه تجربتهما الشعرية الاولى ، وقد تابعا رسالتهما هذه طوال المدة التي احترفا فيها هذه الصنعة ، وكانت هذه المدة قصيرة جداً بالنسبة لدي بيلليه وطويلة جداً بالنسبة لرونسار [١].

لقد أثبتا في بادىء الامر ، بكل ما استطاعا من قوة ، صفة الشاعر المقدسة التي تكاد تكون إلهية . وهكذا ، فمن هذا التقدير السامي لدور الشاعر سيتولد الكثير من نصائحهما بوجه خاص وربما هذا الرأي : انه مهما تعلم الانسان لا يشعر بالكفاية لممارسة أنبل الاعمال كلها . فإذا كانت العبقرية الشعرية موهبة إلهية ، واذا كانت أغنى المواهب جميعها ، فمن العدل ألا نخونها بمخالفة قواعد الصنعة . ومنذ اليوم الذي اعتُبر فيه الشعر كدين (وليس كمضيعة للوقت) وجب ان يُوضع له طقس ، ووجب ان تُنظم له العبادة بدقة ، وان تتحول أهواء المؤمن . إن قواعد الصنعة التي لا يستطيع أحد ان يعتبرها مهينة للصفة المقدسة لقصيدة ملهمة من الآلهة ، ألا يجب ان تُعتبر ، على العكس ، كمجموعة

---

(١) ـ النصوص الأساسية التي يمكن الرجوع اليها للاطلاع عل تفاصيل نظريات البلياد هي:
Ronsard, Abrégé de l'art poétique (1563), Première préface de la Franciade (1572), Deuxième préface de la Franciade (posthume). Du Bellay, Deffense et illustration de la langue française (1549), Seconde préface de l'Olive (1549).

طقوس شعرت بضرورتها نحو سنة (١٥٥٠) ديانة اكثر وسوسة واحتراماً ؟ وكذلك في عصر الحروب الدينية هـذا ، الذي فيـه كبح تعنّت الطقس الكاثوليكي التحرر البروتستانتي ، بدا انه بالنسبة للتنوع الشخصي لدى الشعراء الاقدمين او المعاصرين ، ان رونسار واصحابه شاؤوا ان يقابلوا هـذا التنوع بطقوس شاملة وعنيفة .

ويُذكّر رونسار ان الشعر هو في الاصل عنصر مـن عناصر الدين ، ليمنع الشاعر من إساءة استعماله بدون نبل .

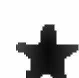
« لأن الشعر لم يكن في اول عهده سوى لاهوت رمزي ، يُدخل الى عقول الناس الغلاظ بالامثال المسلية والملونة ، الاسرار التي ما كانوا ليستطيعوا فهمها عندما كانت تُكشف لهم الحقيقة بصراحة تامة » .

فإذا كان أصل الشعر إلهياً فإنه يعطي بدوره الشاعر نوعـاً مـن الالوهة لانه يجعله خالداً . وهذا ما يجعل طموحه يتوسع بلا قياس ، فعليـه ان يسعى لإرضاء الاجيال الآتية ، وليس لإرضاء امير من امراء زمانه، او بعض حلقات المثقفين ، وينبغي ان يفتش عن المجد الخالد الذي ينتصر على الزمن ، لا عـن النجاح المتملق الذي يزين حياة انسانية. ان هذه الرغبة في مجد خالد تجبر الشاعر على العمل المستمر الذي وحده يؤمّن له الخلود :

« من شاء ان يطير على أيدي الناس وألسنتهم عليـه ان يعتكف طويلاً في غرفته ، ومن رغب ان يحيا في ذاكرة الاجيال عليه – كفانٍ في ذاته – ان يعرق ويرتعد مرات عديدة ، وبهذا المقدار يشرب شعراء البلاط ، ويأكلون وينامون على هواهم ، ويعانون الجـوع والظمأ ، وليالي صوم طويلة . إنهم الاجنحة التي بهـا ترتفع نفثات الناس الى السماء » .

وهكذا ترتفع صنعة الشاعر فجأة الى مرتبة النبـل . والشاعر ، مفسّر

الفكرة الإلهية ، يفوز بالخلود ، شرط ان يكرّس نفسه لإلهه ، وأن يزهد بثمرات وخيرات هذا العالم ، وأن يستغرق بشغف في عمله . فمنذ سنة ١٥٤٩ وسنة ١٥٦٣ فُرض « الشاعر الجوسي » مثالاً أعلى ، وعاد هوغو وفرضه من جديد سنة (١٨٣٩) في « عمل الشاعر » وبعد سنة (١٨٥٠) نرى المثال الأعلى مناقضاً في الظاهر ، مقابلاً في الواقع ، الاول ، في شخص الشاعر ، رجل الصنعة المكبّ بمثابرة على مادة الادب ، كمامل جيد ، والذي عظّمه « غوتيه » في « الفن » ، « وبانفيل » في « قفزة ترامبلان » .



بقدر ما يستمد الشاعر من الكبرياء من منبع إلهامه الالهي بقدر ما عليه أن يتواضع في تدريب عبقريته ، واكثر انواع التواضع فائدة هو الانحناء أولا امام من كانوا عظاما في هذا الحقل نفسه ، قدماء شعراء الاغريق والرومان . فهؤلاء ، وقد اكتشفوا فجأة في تنوعاتهم ، وقدروا أخيراً في عبقرياتهم الفنية التي لا تبارى ، ينبغي ان يكونوا معلمينا . فمن الآن وصاعدا لا يستطيع أيّ شاعر أن يدعي بحق ان بقدرته الاعتماد على وسائله وحدها . فلينتسب الى المدرسة ، وليتعلم الصنعة من أولئك الذين سموا بها الى درجة الكمال ، لا على يد الشعراء المعاصرين الذين يلتمسون بمجد زمني ، لم يقره الوقت ولم يبرره ذكاؤهم المتوسط . وهكذا نرى كم تتسع فجأة معرفة القيمة الأدبية ، وكم يتخلّص الالهام من الطريقة . فلن يعرف الشاعر مراجع سوى الاعمال الادبية الكاملة المعروفة بقدمها ، لانها تنتمي الى مدنية موغلة في القدم ، خارجا عن الزمن . لقد وُضع أسلوب جديد للقيم . فينبغي أن يُصنع في فرنسا ما صنعه اللاتين في روما ، إذ إن أدبهم لم يبلغ حقاً درجة الكمال ، إلا بعد أن انتسبوا بتواضع الى المدرسة الاغريقية . وهكذا نرى بودلير في سنة (١٨٥٠) يجد في «بويه *Poë*» نموذجاً يخفي سطوع لمعانه كل نموذج آخر ، ويكشف له عن الطبيعة الحقيقية للعمل الشعري . إن الحياة الشعرية كالحياة الدينية ، تزدهر بقفزات وبإشراق

مفاجىء ، كأنما يتجلى مثالية جديدة .

أما مـا ينبغي أن يأخذه الشاعر عن الاقدمين فهو أولا أسلوبهم الإنشائي ، وكان دي بيلليه أول من فهم هذه المعرفة . لقد رأى أن الإلهـام لا يمكن أن يكون ظاهرة منفردة ، ولا أن يكون مستقلا عن القالب الذي عليه أن يملأه ، وبدا له أن عيب الشعر القديم والحديث، في قسم كبير منه ، إنمـــا يعود الى الاسلوب الانشائي الذي كتب به . فليتخلّ الشاعر عن الرونـــدو[1] ، والبلّاد[2] ، والفيريليه[3] ، والاناشيد الملكية والاغاني ، وغيرها من التوابل وليمالج من الآن فصاعداً أساليب الهجاء على طريقة « مارسيال » (والمراثي الرحيمة) « لأوفيد » ، « ولتيبول » ، أو « لبروبرس » والاغاني ، والرسائل الشعرية التي تميل الى الرثاء، كمراثي اوفيد، أو فليعتمد أسلوبا رصينا كهوميروس ، وليكتب قصائد الهجاء اللاذعة ، والسونيه[4] على مثـــال بترارك ، ولتعادل عبقريته عبقريات الأقدمين في الجودة، فينظم القصائد الراعويّة الصغيرة كقصائد تيوقريطس أوفرجيل ، والمزليات (الكوميديا) والمآسي (التراجيديا) . إن استبدال الاساليب القديمـــة بأساليب العصر الوسيط لا يقوم بتغيير بسيط للعنوان . فإذا شئنا أن نتناول الاسلوب القديم ، كان علينا أن نتنـــاوله على طريقة الاقدمين ، أي بالحفـاظ على جزالة كلامهم والاهتمام بالكمال الفني الذي يميّزهم .

ويبدو ان ركاكة الشعر الفرنسي – كما يعتقد مصلحو سنة ١٥٥٠ – سببهـا ضعف الاسلوب ، فينبغي إذن خلق اسلوب شعري . والواقع انـــه حتى ذلك

---

(١) ـ *Rondeau* قصيدة صغيرة ذات أدوار .

(٢) ـ *Ballade* قصيدة في ثلاثة أدوار متساوية ودور أقصر منها ، مع لازمة في آخر كل دور .

(٣) ـ *Virelais* قصيدة ذات دورين ولازمة .

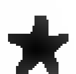
(٤) ـ *Sonnet* قصيدة ذات أربعة عشر بيتاً .

الوقت لم يكن أسلوب الشعر (ولنذكر مارو) ليختلف عن اسلوب النثر . وإنها لفكرة قيمة ان يطرح كمبدأ ، وجوب كتابة الشعر بأسلوب مغاير لكتابة النثر . غير ان هذا الدرس الهام لم يُفهم ويُطبّق الا حوالي سنة (١٨٨٠) ، فلا رونسار ولا دي بيلليه ، استطاع ان يخلق لنفسه هذا الاسلوب الذي ظل يخالف الذوق الفرنسي مدة طويلة، ولكن قد تكون معرفتها بالشعراء الإغريق واللاتين ، هي التي اظهرت لهما ان من بلغوا القمة في الشعر ، هم الذين كان لكل منهم اسلوب خاص يرفع الشعر فوق النثر . وبالدرجة الاولى ينبغي ان تكون الكتابة الشعرية « ابلغ تعبيراً » من الكتابة النثرية ، وينبغي ان تكون اكثر « اعصابا وقوة » وينبغي ان تكون بالنتيجة ، نثراً اكثر عمقاً ، واوفر تنبهاً ، وأعظم دقة ، وبكلمة واحدة ، نثرا مكتوباً بطريقة أفضل . ويجدر بنا ان نذكر ان « النثر الفني » لم يكن موجودا حينذاك ، وانه لم يكن بين التهاون في كتابة الحديث وبين الاعتناء في كتابة الشعر هذا الوسيط الذي اصبح اليوم مألوفا ، النثر « الفني » . ولقد خلق الشعر اسلوبه باستهلاك اللف في الكلام ، الذي يُضيف الى الدلالة الصريحة والبسيطة للشيء والعمل، عددا من المعارف الخاصة ، توجه الخيال نحوَ بعض مظاهر الشيء المقصود . أما التشابيه فيجب أن تُستمد من اشياء حسّية ، من مهن مألوفة ، وهكذا تعطي التشابيه الشعر ، هذه القوة الواقعية ، وهذه الصفة المباشرة التي تُدخل في القلب أو في الخيال ، الفكرة العالية او العاطفة السامية ، فضلاً عن وصف الطبيعة او النشاط الانساني . ولكن التشبيه والوصف ، وقد عاشا الى عهد الرومانسية، ليسا هذا « الزخرف » الذي هو اقل المذاهب الكلاسيكية موهبة ، وانهما – كما لا يكلّ رونسار من التكرار – « اعصاب واوتار ربات الشعر » اي كل ما يعطي الشعر صفته الصريحة ، وما يحوّل هذا الشبح من الكلمات إلى جسد حقيقي حي .

«وكما اننا لا نستطيع القول، أن الجسم البشري لا يكون في الحقيقة جميلاً ومستحباً وكاملاً ، ما لم يكن مؤلفاً من دم وأوردة وشرايين ، وخصوصاً من لون بهيج ، كذلك الشعر ، فإنه لا يكون مستحبا ،

بدون إبداع وتشابيه ووصف تكون للكتاب اعصاباً وحيـاة » .

وينبغي كذلك ان يكون لقواعد اللغة نفسهـا ، جرأة في الشعر تمتنع على النثر . وليس ذلك لان الشعر يُتعب الشاعر ، ويجبره على التوسع في قواعـد اللغة ، بل لان التعبير ، في هذه الحالة ، يكتسب بأصالته قوة جديدة ، فيصبح اكثر تأثيرا ، ويحمل الفكر الى ميدان غريب عن النثر .



ويشدد رونسار ودي بيلليه اكثر ما يشددان على اللغة، ولقد اوليا هذه المسألة اهتماما شديداً . والواقع ، ان الشعراء الذين بدا ان بامكانهم حينذاك مجـاراة الاقدمين في الجمال، سوى «بترارك وأريوست» ، اللذين كتبا باللغة اللاتينية الام، هم بالفعل الشعراء المحدثون الذين كانوا يكتبون باللاتينية . فكان « سنّازار » «وألامنّي» و «مارول» و« بونتانوس » و « جان سيغون » ، الخلفـاء المباشرين لشعراء البلبياد ، وقد قدّم هؤلاء اعمالاً تفوق صفتها الفنية ، كل ما كان يستطيع الشعر الفرنسي ان يقدمه في ذلك العصر . ويبدو ان استعمال لغة معينة، كانت في ما مضى لغة فرجيل وهوراس واوفيد ، يسّر للشاعر سبيل الارتفاع الى الجزالة وكمال الصيغة ، وهو ما كان يمتنع عليه إذا ما كتب باللغة العامية . وما كان بوسع كل ذي احساس رهيف ، إلا ان يعجب بهؤلاء الشعراء ، الذين كانوا يجمعون الى هذا المفهوم الجديد للعاطفة والى الالهام ، كمالا في الصيغة لا يبارى . ثم ان تقترح على الشاعر مثـالاً اعلى رفيعاً ، وان تدله على معلمين ، هم وحدهم جديرون بالاقتداء ، من كبـار شعراء اللاتين والإغريق ، افلا يعني ذلك دفعه إلى ترك الفرنسية والكتـابة باللاتينية ؟ وبين الخطرين اللذين يهددان الشعر : ابتذال الشعراء الفرنسيين واستعمال لغـة ميتة ، فلا رونسار ولا دي بيلليه رضي باختيار أهون الشرين . لقد ارادا في الوقت نفسه ان يسموا بالشعر ، وان يحتفظـا له بصفته الوطنية الحديثة . ولهـذا ، فان القسم الاكبر من « الدفـاع » خُصص للدفاع عن حقوق اللغة الفرنسية وحمـايتها من محاولة « لتلتنها » .

لقد وضع دي بيلليه أولاً هذا المبدأ : وهو أنه ليس من لغـــة ، وهبت بتخصيص إلهي ، قدرة على التعبير ، تفوق غيرها من اللغات . فنفهم من ذلـك ان اللغة اللاتينية لا تملك جودة في المبادىء ، تمنع اللغة الفرنسية من منافستها فيها ، فضلاً عن ان اللغة الفرنسية ليس لها في ذاتها عيب يمنعها من ان تكون ترجماناً لأسمى درجات الالهام . فاللغات « وهي مـــن وضع بشري بحت ، تكون ما يصنعه الناس منها ، إذن فباستطاعة الناس أن يحسّنوا لغتهم ، وأن يجعلوها اكثر ثراء وأوفر تنوعاً وأعظم قدرة على التعبير .

وتمتاز الفرنسية ، اللغة الحية ، بأنها تقدم للفنان مادة اكثر طواعية مـــن اللاتينية ، اللغة الميتة « البكماء ، والمدفونة تحت الصمت ، منذ سنوات طويلة ، والتي لا يمكن ان يحدث فيها أي تغيير .

وأخيراً ، وقد بدأت فرنسا تشعر بوجودها ، فإن حب الوطن يفرض على المواطنين ان يبذلوا الجهد الضروري ليعطوا للغة الوطن هـــذه ، أدباً جديراً بعظمة الامة . ألم يتوصل الرومان ، بدافع حبهم لوطنهم ، وبذل جهود طوعية ، الى منافسة الاغريق بجدارة واستحقاق في ميدان الشعر؟ فهل يكون الفرنسي أقل حباً لوطنه وأقل شجاعة ؟

وفضلاً عن ذلك ، أليس للغة الفرنسية في ذاتها من الرقة ، والتناغم ، والغنى ما يؤهلها للنجاح — بعد العمل فيها — في منافسة اللغة اللاتينية ؟

كانت هذه هي الحجج التي توخى بها دي بيلليه تشويق الشعراء الفرنسيين ، الى استعمال لغتهم الام في الكتابة . ولكن مهما كانت هذه الحجج مقنعة ، فانه يبقى هنالك شكوى أساسية ضد استعمال اللغة الفرنسية في الشعر ، وهي ان اللغة الفرنسية فقيرة . اوليس ذلك مستغربا ؟ أتكون لغة « رابلليه » فقيرة ، وهي على اوفر ما تكون من الثراء ؟ أتكون لغة « مونتاني » فقيرة ؟ وهذا لا يتعلق إلا بلغة الشعر ، التي همها الاول صحة الكلام نسبياً ، فتمتنع عـــن استعمال كلمات كثيرة ، لا يأنف منهـــا النثر ، وتكتفي بقاموس ضيق ،

يظهر بالنسبة له قاموس هوميروس وهوراس غنياً جداً . إذن ، فاللغة الشعرية، واللغة الشعرية وحدها ، هي التي يقترح دي بيلليه إثراءها .

وسعياً وراء إثراء اللغة ، فإننا لا نحتاج ابداً ، لتناول كلمات من اللغات القديمة ، ولا من اللغات الحديثة الاجنبية : لان جمع هذه الكلمات صعب جداً ، وكثيراً ما يكون مهيناً . وإزاء ذلك ، ينبغي ان نغرف بوفرة من اللهجات المحلية ، لهجات غاسكونيا ، وبواتفان ونورمنديا ، ومنصو ، وليون ، وفالون وبيكارديا ومن اللغة الفرنسية القديمة التي نجدها في قصص العصر الوسيط . إن دي بيلليه شديد الحساسية ، بنوع خاص ، في ما يتعلق بجزالة وقوة هذه الالفاظ المنسية ، التي حاول لافونتين مرة ، على استحياء ، ان يعيد إليها مكانتها،قبل ان تستعملها الرومانسية على نطاق واسع . ينبغي ان نعرف كذلك من كلمات الحِرَف وان نعرف ونستعمل قاموس جميع ارباب الحِرَف، الكثير الخصب بالكلمات التقنية ، الينبوع الفياض بالتشابيه .

وأخيراً ، على الشاعر ألا يخشى خلق كلمات جديدة ، شرط ان تكون « مسبوكة ومصنوعة على يدي معلم ارتضاه الشعب » فمن الاسم الموصوف يستطيع ان يصوغ فعلا او نعتاً او ظرفاً الخ ... وهذا ما يُسمى بالتكاثر . وليخلق كذلك كلمات مركبة بالجمع بين كلمات موجودة .

وفي ما يختص بعلم العروض ، فان رونسار ودي بيلليه يكثران من النصائح الدقيقة ، المتناقضة في بعض الاحيان ، لانه كان لهما جولات عديدة في كثير من النقاط ، سواء بالنسبة لغنى القافية او الحرف « الصامت داخل بيت الشعر ، والنظم على اثني عشر مقطعاً ، او عشرة مقاطع ، وتعاقب القوافي المذكرة والمؤنثة ، والوقف ، والتقاء حرفين صوتيين ، والتضمين[1]. ان هذين الشاعرين يواجهان هذا المسائل بقسوة ، ويعتبرانها جديرة بكل انتباه ، فعيا الى

---

(١) ـ التضمين : هو تتمة معنى بيت من الشعر في بيت آخر وتعلق قافية بأخرى ، وهو مذموم ان كان مما لا يتم الكلام بدونه . (المعرب)

التغلغل في طبيعة الشعر الفرنسي ووضع قواعد تتفق مع هذه الطبيعة الخاصة ، المضادة للشعر الاغريقي واللاتيني الموزون .

فإذا كان « الدفاع » لدي بيلليه يتخطى بأهميته وأصالته جميع الفنون الشعرية الاخرى ، في القرن السادس عشر ، فيجب ألا تهمل – مع ذلك – أعمال سبيله *Sebilet* (١٥٤٩) الزاخرة بالمعلومات في علم العروض ؛ ولكن في ما يتعلق بحسن السبك ، تبقى أعمال أواخر العصر الوسيط ، اعمال بيليتيه *Pelletier* (١٥٥٥) الذي جهد في إيجاد مذهب يتناوله مبادىء الاساليب الانشائية وجوهر العبقرية ، واعمال « لودون » (١٥٩٨) الذي لا تقوم أصالته إلا على احتجاجه ضد سلطان الأقدمين ، وضد بعض قواعدهم، واعمال «فوكيلين دي لا فرسنيه» ، التي ظهرت سنة (١٦٥٠) ولكنها كانت قد كُتبت قبل ذلك تحت تأثير البلياد المباشر ، والتي تحتوي بوجه خاص على قواعد مفصلة لبعض انواع الكتابة .

★

والخلاصة ، انه في النصف الثاني من القرن السادس عشر ، بُذل أول جهد لوضع مذهب شعري ، هو في الوقت نفسه ، واسع بالمواضيع التي يحتويها ، ودقيق في التفاصيل . وقد وضع هذا المذهب بعض المبادىء النادرة التي بقيت مقبولة حتى نهاية القرن الثامن عشر : تقليد الأقدمين المعترف بهم معلمين في الشعر وضرورة العمل الجدي المتعلق بتفاصيل التعبير ، وأهمية أولية للمفردات ، وتفريق واضح وعميق ، بين الكتابة الشعرية والكتابة النثرية ، واستعمال أساليب الجزالة المأخوذة عن القديم . وبشكل عام ، تصفية العصر الوسيط وكل ما كان يمكن ان يجعل منه روعة فاتنة ، من أجل كمال فنيّ اعظم . وإزاء ذلك ، كان العصر الكلاسيكي ، قد اطرح بعض المعلومات : إغناء اللغة الشعرية، ومقام الشعر السامي مترجم الألوهيّة .

ان البلياد وسمت بطابعها فترة أساسية من تاريخ المذاهب الأدبية في فرنسا. هي الفترة التي لم يعد فيها الفن خاضعاً لصدف الالهام الشخصي ، والتي قطع فيها علاقته بأعمال كبار علماء البيان الباطلة ، وأخذ يسعى لتفهم مبادئه ، مرسلا أبصاره الى ما وراء الافق المعاصر ، واضعاً بارتباك اول قانون لشرائعه . وهكذا تربعت على العرش معرفة فن دقيق واضح ، مدعوم بشرائع تشكل جوهره ، فوق انتصار المهارة التي تلهو بالتفاصيل ، وتضيع في وصفات اصطناعية عديمة الفائدة ، وفوق انتصار السهولة ، التي تتعثر في نثر ثرثار ، مقيدة بغموض ، بعادات وبدع متقلبة .

ولكن هذا المثال الاعلى الجديد ، يخلط بين معارف بدت متناقضة ، فان علماء البيان في القرن السابع عشر ، قد احتقروا مختلف الفنون الادبية للقرن السادس عشر ، بعد الاطلاع عليها ، لأنها لا تشكل أسلوباً ولا مذهباً حقيقياً . غير ان معلماً سيجيء ، فيهذب ، ويصحح ، ويحسّن ، ليفرض قواعد اكثر دقة تقيد الشعر الى قرون عديدة ، في قانون اكثر تشدداً ، ينتج عنه في وقت واحد ضيقه النسبي وكماله العظيم .

الفصل الثاني

مذهب ماليرب ومذهب بلزاك

قلنا ان معلماً سيجيء ، وكان ينبغي ان نقول معلمين: ماليرب للشعر وبلزاك للنثر . اما الاول فقد اشترك في نزاع كان موجوداً ، لانه سبق لسبيليه ورونسار ودي بيلليه ان أثاروا كل المسائل المتعلقة بفن كتابة الشعر ، وكان يُظن ، حتى الربع الاول من القرن السابع عشر ، ان كتـابة النثر ، يمكن ان تُترك للعبقرية الشخصية ، وكان النثر يُميز بمقـابلته بالشعر ، بمعنى انه اسلوب حر التعبير ، لا يخضع لاية قاعدة. ولهذا ، فان التحدث عن ماليرب هو التحدث عن إصلاح. اما بلزاك ، فقد كان نصيبه ضئيلا ، لانه لم يقدم قانونا دقيقاً دقة قانون ماليرب، وقد يكون ما قدمه اكثر اهمية ، بالواقع ، لانه يحمل فكرة جديدة تمـاماً ، هي انه يوجد فن للنثر .

أ) ماليرب *MALHERBE*

لم يترك لنا ماليرب عملاً ادبياً يتضمن مذهبه . لانه لم يؤلف في «فن الشعر»، ولم يكتب فيه ابحـاثا . ونحن ، للتعرف الى افكاره ، نلجأ الى الذكريات التي تركها عنه اصدقـاؤه وتلاميذه ، والى تعليقه على « ديبورت » ، لان رسائله تظهره لنا إنساناً لا معلما .

وانه لمن الاهمية بمكان – لكي نفهم إصلاح ماليرب – ان نلقي نظرة عجلى على الشعر في ايامه ، لان هذا الناقد ، الذي هو شاعر قبل كل شيء ، كان يهاجم ما يبدو له نتيجة او ثمرة للمذاهب القديمة اكثر مما يهاجم هذه المذاهب نفسها : مؤلفات رونسار ، وديبورت ، ودي بارتاس ، ودوبيننيه . ومما لا ريب فيه ان ثلاثة من هؤلاء الشعراء الاربعة كانوا يتمتعون بعبقرية شعرية لا تنكر . فكانوا على قوة في الخيال ، وجرأة في الابتكار ، وجزالة في التصميم ، ودقة في الوصف في بعض الاحيان . امـــا ديبورت فكان يملك السلاسة في الاسلوب ، واليسر المدهش في التعبير ، والسهولة المرنة ، مما أمن له نجاحاً واسع الانتشار ، وطويل الامد . ولكن هؤلاء الشعراء الاربعة كانوا يشتركون في نقيصة واحـــدة ، لم تدفعهم اليهـــا – بالطبع – نظريات رونسار ودي بيلليه ، هي تلك الغزارة الفياضة ، وتلك الثرثرة ، وعدم الدقة في التعبير ، وذلك التشكك في المفردات او في التركيب ، وإنها لامور ما زلنا نستهجنها في ايامنـــا الحاضرة ، مما يدعو الى القول ان القوانين التي وضعتها البلبياد بين سنتي ١٥٥٠ و ١٥٦٥ لم تأخذ بعين الاعتبـــار عبقرية العصر المندفعة ، التي لم تتمكن من الخضوع لدروس التأني والعمل التي تفرضها النظريات ، لما كانت تملكه من فيض في الكلام ، وسهولة في التعبير ، وتعجّل في وضع الفكرة او الصورة على الورق . ولهذا ، فان فكراً ناقداً تغلغلت فيه ، بشكل عجيب ، معرفة حديثة للكمال الفني – كما رأينـــا – لا يمكن إلا ان يصدم بفن من سبقه مباشرة من الشعراء ، لما في فنهم على الاغلب من تلمس للطريق ومن عيوب . ولان ماليرب كتب وفرض نهجاً في سن اصبح فيها محروماً من الخيال ، والسهولة ، ومن شباب القلب كذلك ، في سن تضعف فيها الاهواء كما يضعف الخيال ، وتصفو فيها روح النقد وتصبح خاضعة للعقل ، فإنه استطاع ان يعطي درساً كبيرا في الاعتدال والكمال ، استفـــاد منه الشعر وقاسى منه العذاب ، طوال قرنين كاملين .

فأي تواضع نحسه في هذه الكلمات التي نقلها الينا « راكان » إذا قوبلت بمـــا في نظريات رونسار من عجرفة :

« الا ترى معي ياسيدي انـه اذا قدر لشعرنا ان يعيش من بعدنا ، فإن كل ما يمكن ان نحلم به من مجد ، هو ان يقال عنا اننا كنا نجيد تركيب المقاطع ، وانه كانت لنا سيطرة قوية على الكلمات ، فنضعها في المكان المناسب ، واننا كنا على درجة عظمى من الجنون ، اذ قضينـــا اجمل فترة من عمرنا في تمرين ما اقل ما كان لنا وللنـــاس فيه من فائدة ... »

وكان يقول : « انها لحماقة ان ننظم الشعر اذا كنا نتوقع منه مكافأة غير الترفيه الذي يقدمه لنـا ، وان الشاعر الجيد ليس انفع للدولة من لاعب بالاساطين » .

وهكذا ، ينبغي ألا يدّعي الشاعر انه الوسيط بين الله والناس ، وانه كائن متفوق ، تسبغ عليه الاضواء مخالطته لربات الشعر ، انه قبل كل شيء صانـــع أشعار ، لا يطلب منه سوى اتقان هذه الصنعة ، كما لا يطلب من النجـار سوى الجودة في صنع أثاث يحلو للنظر ، يكون متينا ومريحا ، وكما لا يطلب من لاعب الاساطين الماهر ، سوى الدقة في إلقاء كرته . ان الشعر يهبط من السماء التي شاء رونسار ان يرفعه اليها ، متخذاً له مكاناً على مستوى بشري بحت . ولكن ، ألم يدر في خلد ماليرب ان الكمال في الصنعة يمكنه ان يخلّد الشاعر ، كما يخلـــده الاصل الالهي للشعر ؟ ومما لا ريب فيه ان رونسار – كما رأينا – قد أصر على ضرورة إتقان الصنعة ، ولكن هذه النصيحة تعارضها نصيحة اخرى له ، هي ان ننقل للجمهور حقائق كبرى . ولقد اختار ماليرب الاولى وضحى من اجلها بالثانية ، وسلط عليها جميع الاضواء . ولما كان الشعر لا يتعدّى كونه ترفيهـا ولعبا،فلا يمكن ان يُقبل وسطياً،ولما كانت غاية الشعر هي الشعرذاته،وجب ان يبلغ الكمال في الاخراج ، المبرر الوحيد لوجوده :

« كان ماليرب يشبّه النثر بالسير العادي ، والشعر بالرقص ، وكان

يقول : إنه يسمح ببعض الأعمال في الاشياء التي نحن نجبرون على القيام بها . أما ما نصنعه بدافع من الخيلاء ، فمن المضحك ان نرضى بـه وسطياً » .

وانها لفكرة عميقة وغنية إن يكون الشعر رقصة : سير وحركات مجانية ، لا قانون له سوى قوانينه الداخلية التي تتسق اجزاء « كل » في مجموعة متناغمة ، فيصبح عالم الشعر عالمـاً مغلقاً ، ويغدو العقل هو القاعدة الخارجية الوحيدة التي تستطيع ان تؤلف نظامه .

وبالعكس ، كان رونسار وخلفاؤه المباشرون يطلبون الى الشاعر ان يتخلّى عن هذا العقل المنطقي الضيق،وان يخرج من هذه الاطر المبتذلة الشديدة القسوة، ليستسلم الى نوع من الاختطاف او الى نوع من هيجان « باخوس» مدفوعاً«بجنون» عبقرية طليقة من كل عقال . وفي هذه الحالة من الهيجان لا يستطيـــع الشاعر ان يولي التناغم والتركيب واللغة اهتماماً كافياً : وقد قوي الميل الى اهمال كل هذا في سبيل حرية التعبير عن العواطف السامية . فكان ان خسر الفن كل ما تستطيع ان تربحه القصيدة من الجرأة والسموّ .

وقد كتب ديميه *Delmier* يعكس فكرة ماليرب ، فقال :

« بحسب رأيي ... ان الشاعر الذي يعتمد الفن في ما يكتب يؤلف اعمالاً اكثر تفرداً « وقبولا » من اعمال شاعر آخر لا يكون غنياً إلا بما منحته إياه الطبيعة وزينت به فكره » .

*

اذا كان الشعر لعبة فهو لعبة تخضع لقواعدها اللغة والاسلوب والنظم .

اما في ما يتعلق باللغة فإن ماليرب كان يقول إن الاستعمال هو المعلم الوحيد. فكان في ذلك هدم لجميع الجهود التي بذلهـا دي بيلليه لاثراء اللغة الشعرية .

ولكن ، أي استعمال هو هذا ؟ إنه استعمال البلاط ، واستعمال البورجوازيين الفرنسيين الذين يحسنون الكلام . اما الشعب ، فيجب على الشاعر ألا يتكلم أبداً مثله، بل عليه أن يكتب بطريقة يستطيع معها الشعب أن يفهمه فهماً تاماً. وهذا هو قوله المأثور :

« عندما كانوا يسألونه رأيه في بعض الكلمات الفرنسية كان يحيلهم عادة الى عتّالة المرفأ قائلاً إنهم معلموه في اللغة » .

وعلينا ان نفهم جيداً ان كلمة لا يستطيع فهمها واحد من الناس ومن اشدهم جهلاً ، فهي ليست ابداً فرنسية . ولا يريد ماليرب القول انه ينبغي ان نتكلم مثل هؤلاء العتالة. يجب ان يمتنع الشعر عن استعمال جميع هذه التغييرات في الكلمات التي اوصت بها البلياد: الأفعال او النعوت المستعملة كأسماء موصوفة وخلق الكلمات الجديدة، والعبارات القديمة المهملة، والكلمات المحلية، والاستعارة من اللغات القديمة ، يجب فقط ان يحترم اللغة والتركيب ، وان يمتنع عن كل شذوذ شعري . وبالاختصار ، ليس للغة الشعرية حقوق غير حقوق النثر . فليس هنالك اذن لغة شعرية . فكان تأثير هذه الفكرة كبيراً ، واليها يرجع معظم الفضل في أن لغتنا الشعرية تفرّدت بهذه الصفة الاستثنائية التي جعلتها تسير جنباً الى جنب مع النثر والتي احتفظت بها حتى عام ١٨٨٠ .

ينبغي ان يكون للاسلوب الشعري ، قبل كل شيء ، صفات النثر . ان التعليق على ديبورت مفيد جيداً بهذا الصدد . وكثيراً ما اظهر ماليرب سوء استعمال الكلمات ، والغموض ، والاسهاب في التعبير ، العائدة كلها الى كسل كاتب ركيك العبارة ، أربكته ضرورات الشعر . واننا لنستخلص من هذه الملاحظات العديدة امثولة كبرى : هي ان الاشعار الجيدة يجب أن تكون اولاً نثراً ممتازاً، ولا مجال لقبول اي شواذ في الأسلوب او في التركيب . فكاد يقضى على الشعر الكلاسيكي بسبب تأويل هذه الفكرة تأويلاً خاطئاً، إذ ساد الاعتقاد في القرن الثامن عشر أن من استطاع تنقية النثر الجيد اصبح شاعراً ممتازاً . لقد

اراد ماليرب القول ان الشعر ينبغي ان يكون اولاً من النثر الجيد ، ولكن هذا بعيد كل البعد عن ان يكون كافياً. وكما لم يكن الشاذ مقبولاً في الأسلوب والتركيب، فإنه لم يكن كذلك مقبولاً في النظم ، فلا يكفي ان تقبل الأذن القافية ، بل يجب كذلك ان تقبلها العين . ان ماليرب لا يجيز القافية السماعية فقط ، ولا يرضى بالإكفاء[1] *Innocence* و *Puissance* مثلاً . وهو يحتج على ديبورت ، لأنه شاء ان يرضي السمع والبصر فحوّل كلمة *Promène* الى *Promaine* لتكون قافية مع كلمة *Plaine* ، ومنع استعمال البسيط والمركب في القافية ، مثل : *Lieu* و *Milieu* . وهو يريد ان يتفق الوقف والمعنى ولا يجيز القافية الداخلية ، ويرفض التضمين . وهكذا نرى الى اي درجة من الدقة يصل « طاغية الكلمات والمقاطع » .

لقد فهم ماليرب على الأقل ، في بادىء الأمر ، انه من اجل اصلاح فن ما ، لا نحتاج الى نظريات عامة ، وفلسفية تقريباً ، بمقدار ما نحتاج الى نصائح دقيقة واضحة كل الوضوح . فاذا قبلنا مبدأ هذه اللعبة كان علينا ان نضمن احترام قواعدها ، وان نرى منذ الآن كيف ستطبق . لقد فهم كما لم يفهم احد قبله ان الفن هو نظام، ولقد كثّر القيود. ان مثاله الأعلى في الشعر لا يكمن في الاسهاب الذي تصنع جماله هندسة متقنة و قوية، بمقدار ما يكمن في كمال الصنعة الشعرية.

ان تأثير ماليرب كان قاطعاً ، ولقد تكاثر بعده ، للأسف، شعراء يفتقرون الى الخيال ، شعراء ذوو حساسية ضيقة، وتعابير مجردة ، ولكن لن يكون ابداً فيما بعد شعراء ثرثارون ومهملون. وقد اعتبر حتى اكثر الشعراء وسطية ، كأمر مسلم به ، ان العمل الفني يتطلب الجهد، ويجب ان يصبو الى الكمال . اما الذين لم يعتنقوا هذا الرأي ، وان كانوا شباباً ، فانهم اعتبروا شعراء متخلفين ، وقدماء في عصر جديد . لقد ذهبت لامبالاة العصر الوسيط الى غير رجعة ،

---

(١) ـ الاكفاء هو ان يؤتى في البيتين من القصيدة بروي متجانس في المخرج لا في اللفظ (قارس وقارص) . (المعرب)

وخطا الفن بفضل ماليرب خطوات واسعة . وتعود اهمية هذا العمل ، في قسم كبير منه ، الى ان افكار ماليرب لم توضع في فجر حياة شعرية ، على يدي شاعر مبتدىء يجهل امكاناته الشخصية وطبيعة موهبته . فلقد وضعها شاعر عمل طويلاً ، وكافح في مادة صعبة ، وكان على بيّنة تامة من امر خصومه واسلافه . ان مبادىء ماليرب المبنية على الخبرة هي وحدها – في الواقع – ذات فعالية وتأثير .

وكثيراً ما رُكّز على الناحية المضّرة في تعاليم ماليرب ، فقيل انه قتل الشعر في فرنسا لمدة قرنين . والواقع انه لم يهتم مطلقاً بخيال الكاتب ، ولا بطباعه ، ولا بجرأته ، ولم يعر الوحي اهتماماً ولم يلتفت الى الانطلاق العجيب للفكر او للقلب . ولكنه اعتبر ان الشعر الفرنسي ما زال في طفولته ، وانه ينبغي اولاً ان تعطى له هذه التربية ، وهذه القواعد الملائمة ، التي ستسمح فيما بعد ، للشخصيات القوية والثرية ، بالتعبير عن ذاتها بدون ان تحط من القيمة الفنية للعمل الأدبي . ومهما ظن فيه الرومانسيون فانهم يدينون له بالكثير ، اذ اصبح بمقدورهم ، بعد ان اختمرت فيهم هذه المبادىء كلها ، ان يعبروا عن حساسيتهم الفنية ، وخيالهم الخصب ، مع مراعاة الكمال الفني في كتابة الشعر.

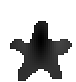
بلزاك BALZAC

ان بلزاك ، مثل ماليرب، لم يضع اي كتاب تعليمي، يعرض مذهبه الأدبي. فوجب ان نفتش عن افكاره في نصوص مختلفة ، وفي الأبولوجيا *Apologie* ، الكتاب الذي وضعه عنه احد تلاميذه. ومثل ماليرب ايضاً، لم يبنِ هيكلاً كاملاً لمذهبه . فقد اكتفى بملاحظات صائبة ، وليدة دراسة دقيقة للمؤلفات القديمة والمعاصرة، ولرّد فعل رجل ذواقة وفنان متطلب امام غباوة الكتاب المبتذلين.

ومع ذلك ، فقد كان بلزاك على وجه ما ، فيلسوفاً ، إذ تمكن في « الخطاب العاشر » من كتابه « سقراط المسيحي » ان ينظر بشيء من الشفقة ، الى الذين

كان همهم الوحيد في الحياة التمييز بين معنيي «لا» و «كلا» « Pas et Point » والذين كانوا يتلهون بهذه اللعبة « لعبة الكلمات والمقـاطع » . الا ان « الفنان » في بلزاك قد انتصر في ذاته على نصائح « المرشد » . اما في ما يتعلق بالنثر ، فقد وجه اهتمامه الى تفاصيل الاسلوب والتعبير ، مثلما كان ماليرب قد وجه اهتمامه الى الشعر .

فكان ان اعتنق جميع الكتاب الكلاسيكيين فكرة رئيسية اوضحها «بيفون» سنة (١٧٥٣) في خطابه عن الاسلوب، وهي انه يتوجب على الكاتب ان يكتب ليكون مفهوماً من اقل الناس ثقافة ، واقلهم اطلاعاً على الموضوع المعالج . ومن اجل ذلك عليه ان يطيع العقل في ادق التفاصيل ، لأن لغة العقل شاملة . وقد أدرك بلزاك ادراكاً عميقاً وحـدة ذاتية العقل المجرد والأسلوب المعقول . وفهم ان الأسلوب الجيد ليس سوى تحليل للفكرة في حدودها النهائية، وان الاسلوب الوسطي في ميدان الفكر ، ليس سوى انعكاس لفكرة غامضـــة . والى جانب ذلك ، فانه يتوجب على الناثر ان يرذل « الزخرف » الذي من شأنـه ان يضفي على اسلوبه صفة النثر الشعري ، والذي من شأنه ان يسيء الى الوضوح ، في سبيل شيء من اللذة ، بعيد كل البعد عن الفكرة .



وسعياً وراء هذا الوضوح الضروري لفن الكتابة، يجب اولاً التخلي عن جميع الألفاظ التي لا يقرها الاستعمال ، من عبارات قديمة ، وعبـــارات مستحدثة ، وعبارات محلية . ان رونسار ، بالرغم من موهبته وخياله وسهولته ، هو نموذج سيء لأنه :

« لا نظام ولا تدبير ، ولا حسن اختيـار ، سواء في الكلمات او في الاشياء . جرأة لا تطاق في التغيير والتجديد ، واباحية غريبة في وضع كلمات وتعـابير سيئة ، ولامبالاة كاملة في استعمال كل مـا يعرض له ،

حتى ولو ساقطاً، وسوقياً، واشد اسوداداً من اكثر ليالي الشتاء حلكة».

كذلك ينبغي التقيد بقواعد اللغة بدقة، عندما تكون هذه القواعد راسخة؛ وان لم تكن كذلك، فما علينا الا ان نخلقها معتمدين على التناغم والتشابه. كما لا يجوز استعمال الكلمات الا في معناها الحقيقي والدقيق. ولهذا، فان بلزاك يرى انه من غير المعقول ان يقال: «غرق في نهر من اللذة»، ذلك لان الغرق لا يمكن الا ان يكون شاقاً. أما بالنسبة للأسلوب ذاته، فان النظام هو صفته الاساسية.

ولكن الوضوح وحده ليس كافياً، فيجب ان نضيف اليه بعض «الزخرف» ولكن بدون اسراف: اللياقة الادبية (تجنب كل تعبير وكل ايحاء سمج او مكدر)، ايقاع الجملة (المناوبة بين الجمل الطويلة والجمل القصيرة بنوع خاص)، التشابيه (شرط ان تكون «واضحة وذات دلالة»)، المبالغة والتكرار (اذا كانا ضروريين ويؤديان الى نتيجة).

ان «ملاحظات فوجيلا على اللغة الفرنسية» *Remarques sur la Langue Française de Vaugelas* (١٦٤٧) لا تتضمن اي مذهب ادبي، ولكننا لانستطيع ان نهمل هذا الكتاب الرئيسي، في تاريخ لغتنا. لقد ساهم فوجيلا، في الواقع، اكثر من أي شخص آخر، في تحسين المادة التي يستعملها الكاتب، وان النصائح العامة التي قدمها ماليرب أو بلزاك، من اجل استعمال لغة صحيحة، كانت تعتمد على هذا النموذج في الكلام الصحيح، الذي ظلت قواعده تحترم طوال هذا الزمن، حتى ان مبادئه ما تزال قائمة لأنه:

«يبقى صحيحاً دائماً أن يكون هنالك استعمال جيد، واستعمال سيء. ان السيء يكون من أغلبية الأصوات، والجيد من أنقى مجموعة في البلاط، ومن كتّاب العصر، فلا بد من اللجوء الى الأسلوب الذي يعتمده الكتّاب وافراد الحاشية، في الكلام وفي الكتابة، ولهذا فان

القواعد التي أضعها ، من اجل وضوح اللغة والاسلوب ، ستبقى دون ان يُجرى عليها أي تغيير » .

★

ان اكثر أسس الفن الكلاسيكي ثباتاً نجدهـــا في مذهب ماليرب ومذهب بلزاك ، تلميذه في هذا الموضوع ، بمعنى ان هذا الفن هو تعبير وليس خلقاً . بيد ان لوسائل التعبير ، في الفن ، تأثيراً كبيراً على الأشياء المعبّر عنهـا ، ونحن لا نغالي مهما نسبنا الى هذين المشرّعين من تأثير على الفن الكلاسيكي بمجموعـه . وفضلاً عن ذلك ، فقد حقق كل منهما ، في مجاله ، عمـلاً يبرر نظرياته ويطبقها بشدة ، وكان لأعمالها الأدبية من الاغراء ما جعلها يبدوان كنموذجين وحيدين، ولمـــدة طويلة ، الواحد في الشعر ، والآخر في النثر ، على مستوى واحـد مع الأقدمين .

وبالرغم من ذلك، فان كبار شعرائنا وكتابنا الكلاسيكيين قد تخلصوا من كل ما يشوب هذه النظريات من ضيق وتصلب . « فبوالو » نفسه ، في هجائياته، *Ses Satires* او في رسائله *Ses Epîtres* لم يحترم كثيراً دروس ماليرب، وكذلك « راسين » ، ولا فونتين *La Fontaine* بوجه خاص . امـا في النثر ، فقد خرج « بوسّويه » عن الاطار الضيق الذي رسمه بـلزاك ، بجرأة متناهية . ان عبقرية ماليرب وبلزاك جعلت منهما شاذين ، ولكن أصالتهما لم تبلـغ درجـة الكمال الا بعد ان تكـوّن ذوقها الادبي وفنهما بدقة « مربي البلاط » ، التي لا ترحم ، وبواسطة «اللغوي ذي النظارتين والشّعر الرمادي » ، وعرفا بعبقريتهما الخاصة، كيف يطوّعان القواعد التي قدمها لهما استاذهما في علم البيان .

★

الفصل الثالث

معارضة المذهبين

المستقلون ، المتكلفون ، المضحكون

ما لبث تشدد المربين اللغويين أن صدم عقولاً ممتازة ، اعتقدت انها ترى في هذا التشدد موت كل حرية للخيال والفكر ، والقضاء على كل تلقائية . فأعلن الشعراء منهم تعلقهم «برونسار»لا من اجل دروس النظام التي يعطيها في مؤلفاته النظرية ، بل من اجل أمثلة عن جيشان الذهن ، وعن الجرأة ، قدمها في بعض كتبه التي نالت قسطاً وافراً من الاحترام والتقدير اي في اكثرها سمواً في التصميم . والواقع ، أن هذه العقول التي سنتكلم عنهـا ، قاومت هذه الفكرة بالذات ، فكرة ايجاد مذهب أدبي. فلم تقترح مذهباً آخر يعارض مذهب ماليرب، حتى ولا مذهب «رونسار» نفسه ، بـل إنها دعت الى حقوق الحرية المطلقة في الفن.

ولقد جاء أبلغ احتجاج ضد ماليرب في هجائية «رينييه»التاسعة الى «رابين»، فماذا تراه يأخذ عليه ؟ إن اول ما يتهمه به هو انشاء مدرسة ادبية . لقـد بدا للأدباء المعاصرين أن ماليرب، «ومايناز»، وراكان، «وكولوميي» ، «وإيفراند» «ودي مونتيه» ، «وديمييه»، نفسه ، يتبادلون التبخير كأنهم في معبد . إذن ، فاحتجاج رينييه، وُجه في بادىء الأمر ، ضد فكرة اقامة المعابد . وكان يعتقد ان الاعجاب المتبادل، وضيق الحلقة الادبية ، هما سببان كافيان لتقييد شخصية

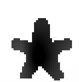
الفنان، عضو هذه الحلقة، وان إسقاط الحظوة عن غير الأعضاء ، يؤدي بالجمهور الى النفور من الكتّاب الذين لا يتبنون قوانين « المدرسة » .

يبدو أنهم في كلامهم مترفعون شرفاء
وأن الجواد الطائر ما بال إلا لأجلهم
وأن «أبولون» يوقع قيثارته على انغامهم
وأن ذبابة اليوناني مرّغت بالعسل شفاههم
وأنهم وحدهم ، على هذه الأرض اكتشفوا الغراب في العش
وأن عقولهم هي الذروة بين العقول الكبيرة
وأنهم وحدهم يعرفون الأسرار العظمى
وأنهم وحدهم وجدوا طريقة الكلام الصحيح
وأن لا شيء يُعد كاملاً ان لم يصنع على طريقتهم

ويدعي رينييه ، من جهة ثانية ، أن اهتمام ماليرب وتلاميذه بأتفه الاخطاء في اللغة و الاسلوب ، وانتباههم المفرط لهذه المسائل الصغيرة لا علاقة لها البتة بالعمل الشعري الحقيقي ، لانهم بتعلقهم بهذه الهنات ، « يتركون اجمل ما في الكتاب جانباً». أضف الى ذلك انهم يرفضون «الالهام» هذا «الهاز الالهي»الذي ينقصهم . وانهم ، على « ما هم عليه من برودة » نظّامون عاديون . والشعر في الواقع ، كما يقول رينييه ، هو « ابتكار » قبل كل شيء ، ونحن نقول اليوم انه وليد الخيال . والشاعر ، مهما كان موهوباً ، فان خياله ليرتبك ويحس بالعجز ، امام هذه القواعد الدقيقة .

وقد تولت المدموازيل « ده غورناي » مهمة الدفاع عن حقوق العبقرية ، بسبب إعجابها المفرط برونسار،اي «بخطبه» و «مراثيه» وملحمة «الفرنسياد». فالعبقرية ينبغي ان تأمر اللغة لا ان تطيعها، ولها ان تضع القانون لا ان تقاسيه. ووجدت انه من غير المعقول أن يخص الشاعر بالتقدير للطريقة التي يقفّي بها شعره او لانه يحترم التركيب .

اذن ، لقد اعلن رينيه والمدموازيل دهغورناي حرية الشاعر الكاملة ، فينبغي ألا يعيق انطلاق عبقريته اي قيد . وبهذا الثمن وحده يستطيع الشعر أن يصبو الى العظمة . وأسسّا – مقابل مدرسة الكمال – مدرسة السمو او حرية الخيال والفكر ، وكانا أقل اهتماماً بالفن الذي يجعل العمل الادبي كاملاً ، منهما بالروح التي تحييه ، واعتقدا انهما يتكلمان باسم الشعر الحقيقي ولم يكونا فنانين مدققين ؛ فمنيا بالاخفاق ، وعقد لواء النصر لماليرب طوال قرنين كاملين .
ويعود السبب في ذلك الى ان مفهوم هؤلاء المستقلين ، وان كان قد انتهى عند رينيه الى هجائياته الجياشة، فانه اصبح عذراً للوسطيين منهم، فجاؤوا بنقائص لا تغتفر ، من اسهاب ، وعدم دقة ، ولحن ، او انه بدا على الاقل ، ان هذا المفهوم هو المسؤول عن هذا الضعف . ومن جهة ثانية لم يكن الوقت قد حان بعد ليرخى العنان للعبقرية الشعرية، فاعتبرت افضل العقول ان على الأدب الفرنسي ان يلازم مدرسته ، وربما كانوا قد قدّروا هذه المدة اكثر مما ينبغي . ومما لا ريب فيه ان هذا النظام الذي استمر مدة طويلة جداً ، استنزف صفات « الابتكار » والحساسية نفسها ، وبقيت الحال كذلك الى ان هبّ تيار الثورة فحرّر هاتين الصفتين . واخيراً ، قد يكون ماليرب – كما سبق وألمحنا – هو الذي مهّد الطريق لوجود «لامرتين».



ان التكلف الذي ترسّخ اولاً في العادات، حوالي سنة ١٦٠٨ ، خلق ادبه في النصف الاول من القرن السابع عشر ، ولكنه لم يضع له مذهباً الا فيما بعد ، ابتداء من سنة ١٦٥٠ ، على وجه خاص . وليس مذهب المتكلفين هذا سوى انعكاس للأدب المتكلف ، وهو ليس بدون صلة بكل النظريات او المواقف التي درسناها حتى الآن ، كما انه لا يعارض اياً منها معارضة كلية .

اعتبر المتكلفون ، مع رونسار ، ان العمل الادبي ينبغي الا يكون مفهوماً من العامة، فوجب، من اجل ذلك، خلق نوع من اللغة الجديدة تقصي بغرابتها

الذين لم يطلعوا على اسرارها. ان انشاء حلقة مغلقة ليس نقيصة يستطيع اعداؤهم ان يؤاخذوهم عليها ، بل انه ادعاء يجهرون به علانية . فكانت « هـذه الحرب الدائمة ضد اللغة القديمة » ، – هي في الظاهر ، الحرب نفسهـا التي كان يقودها ماليرب ، مع هذا الفارق ، وهو ان اللغة القديمة – بالنسبة اليهم – هي تلك التي يتكلمهـا معاصروهم الذين ليسوا بمتكلفين ، لغة « المتحذلقين » ، ولغة « سكان المقاطعات » ، فنشأت هذه الرغبة في تكوين تعابير وكلمات جديدة ، « ليعطي للغتنا ألف نهج للتعبير ، لم تكن بعد قد رأت النور » .

ان المتكلفين هم الذين وجهوا الشعر وجزءاً كبيراً من النثر نحو الجمهور النسائي ، فقد بقي ادبنا الشعري وقتاً طويلاً أدباً نسائياً ، حتى بعد ان أهمـل « المثال المتكلف » ، بمدة طويلة فاذا شئنا ان تنال حظوة عنـد النساء « النصف الجميل الذي يملك بالاضافة الى موهبة القراءة موهبة الحكم مثلنا تمامـاً ، والذي هو اليوم سيد مجد الرجال » ، وجب على الشاعر ، قبل كل شيء ، ان يستجيب لرقة شعورهن ، وميلهن الشديد الى ما في النفس من غموض . فخسر القديم شيئاً من مكانته ، وقد اطلقوا اسم « التكلف » على الذوق المقيد لدى النماذج القديمة ، وتوصلوا حتى الى احتقار هؤلاء الكتاب الذين كان كمالهم قد ايقظ معنى الفن.

واخيراً ، تمكن نوع جديد ان يحظى بالقبول عند الناس ، وهو القصة . فما كاد هذا النوع يظهر للوجود حتى وُضعت له القوانين ، وبُنيت النظرية ، وحدد بدقة . ان القصص « هي مغامرات عاطفية ملفقة ، نثرية ، مكتوبة بفن ، لمتعة وتثقيف القراء » ، وهي تتضمن « عملاً اساسياً تتعلق به سائر الأعمال الاخرى ، التي لا دور لهـا الا ان تؤدي بالعمل الأساسي الى الكمال » . يجب المحافظة على الوحدة فيها قبل كل شيء ، ويجب ان « تؤلف جميع أقسامهـا جسماً واحداً ، والا يُرى فيها شيء منفصل او غير ذي فائدة » ، والا تمتد الحوادث فيها الى اكثر من سنة. اما ما تبقى فيكون « على سبيل الرواية » . ويجب ان يُبدأ من نصفها « لاثارة فضول القارىء لدى فتحه الكتاب » . ومن بين قواعد هذا النوع يبدو ان المعقول « هو الأكثر ضرورة بدون ريب » ، وللمحافظة عليـه ينبغي

« ملاحظة طباع ، وعادات ، وقوانين، وديانات الشعوب ، وميولها » ، وينبغي ان يكون للقصة اساس تاريخي ، ولكن «سكوديري» لا يميز جيــداً بين حقيقة الوقائع التاريخية ، وبين حقيقة المعقول النفسي ، ويضيف : « كلما كانت المغامرات طبيعية كلما فازت بالرضى والقبول ». ويجب « لمس... الأهواء برفق والتفتيش في اعماق القلوب عن اخفى العواطف ... »

« لا شيء اكثر اهمية في هذا الموضوع من ان نطبع الفكرة بقوة ، وبتعبير اوضح ، صورة الابطال في ذهن القارىء ، شرط ان نظهرهم معروفين منه ... ولا يكفي لكي نعرّفهم بشكل واضح، ان نعدد كم مرة غرقوا ، وكم مرة التقوا باللصوص ، بـل ينبغي ان نحكّم القارىء في التعرف الى ميولهم من اقوالهم » .

فالمتكلفون اذن لهم مذهب ، ولكن خوفهم من الحذلقة جعلهم يرفضون استقاءه من ينبوعه القديم ، ومع ذلك ، فهم يدينون للأقدمـين ، وللمتحذلقين مثل ماليرب ، وخاصة بلزاك ، برغبتهم في الدقة المفرطة في الافكار اكثر منهـا في الشكل ، ولم يتخلوا عن الدقة في الشكل كذلك ، لان بلزاك كان قـد رأى بالضرورة ان رقة التحليل تجر حتماً الى رقة التعبير . الا انهم يمثلون سداً حديثاً بالنسبة للتيار الانساني القـديم ، بادعائهم انهم يتلقون مبـادئهم من الأوساط الارستقراطية والانيقة في العالم ، اي من الذوق النسائي ، لا من التقاليد القديمة. وهم يظهرون بمظهر المستقلين في مطالبتهم بحـق التكلم بأسلوب يختلف عن اسلوب غيرهم من الناس، ويخلطون بطريقة تثير الدهشة بين الحرص والجرأة، الحرص بالنسبة لقواعـد اللغـة ، والجرأة بالنسبة للمفردات . ان نصيبهم الاكبر والاكثر ديمومة ، هو انهم وجهوا الادب نحو النساء والصالونات ، وانهم انحرفوا به عن العلماء والأخصائيين ، وانهم اعطوا ادبنا هذه الصفة الدنيوية التي احتفظ بها طويلاً .

★

كان الشعور بالحاجة الى أدب هزلي صريح سائداً في فرنسا ، وقد اشتد هذا

الشعور الى درجة لم يستطيعوا معها ان يتخلوا عنه . ويبدا ان لا شيء مما نادى به رونسار ، وكذلك ماليرب وبلزاك ، ينصح بهـذا التخلي . ولم يعد يرضي الكتاب الهزليين انهم يثيرون الضحك في مؤلفاتهم ، فطالبوا بوضع نظريات تبرر نتاجهم .

ولقد حاول بلزاك نفسه ان يضع حدوداً للأسلوب الهزلي ، فتباهى «بالاحتفاظ ببعض الاعتدال بين التساهل الكبير والتشدد الكبير » ، لأنه ، وان كان « لا يوافق على الذوق العامي السيء فهو ليس عدواً لجميع مسراته » ، وان كان لا يقبل ان يحمل الكاتب من الهزل اختصاصه وانشغاله الوحيد فانه يسمح بهذه الاجازة للهو ، كما تسمح الكنيسة باللهو السمج في المساخر (الكرنفال) . فهو يستنكر اذن كثرة المؤلفات الهزلية اكثر مما يستنكر سماجتها .

ولكن «داسوسي» ، السيد في هذا النوع ، يدافع عن اختصاصه ، ويعتبر انه يمكن المحافظة التامة على الفن في الكتابات الهزلية ، وانه يوجد « هزل لطيف ... هو آخر جهد للخيال ، وعلك للفكر اللامع » ، من النوع الذي يتطلب عبقرية خاصة نادرة الوجود في فرنسا . واعتبر الهزل شكلاً من اشكال الخيال ، وليس اسلوباً ، وانه يمكن تحقيق مثالية هذا النوع دون اللجوء الى استعمال اللغة السوقية ، أو اللهجة العامية . فضلاً عن ان هـذا النوع من الأدب « يخضع لقوانين اقسى مما نفكر » لا تختلف عن قوانين الأنواع الكبرى بالنسبة « لصفاء اللغة ، والأداء... وقوة التعبير... » وبالنسبة للإيجاز ، وحتى هذه السرية « حيث المعنى الخفي هو افضل من المعنى الحرفي » .

وهكذا ارادوا ان يوجدوا قوانين ونظرية تعتمد على المنطق ، بقدر الامكان ، للنوع الذي بدا انه اكثر حرية ، واكثر استقلالاً وبعداً عن كل قيد . وهذه الحاجة الى التشريع في مجال العمل الادبي ، والتي يعود تاريخها الى سنة ١٥٥٠ كما رأينا – فرضت نفسها على الجميع ، وهذه الفكرة الجديدة تشربتها جميع العقول . اما القانون الذي يضبط اكثر الانواع حرية ، فهـو كقوانين الانواع

الكبرى ، مبني على العقـــل ، وعلى احترام اللغة والاسلوب ، هـذه القوانين الكبيرة للاتزان والوحدة في كل عمـــل فني . من هذا نستطيع ان نلم بالتقدم الكبير ، الذي احرزه مفهوم الفن ، طوال خمس وسبعين سنة ، عنـــد الشعب ولدى جميع الكتاب .

★

ان معارضة المذهبيين لم تتمثل فقط – وقد رأينا بأي تحفظ وبأي حذر – بالمستقلين ، امثال رينييه ، وبالمتكلفين ، وبالهزليين . فلقد احتج غيرهم على قواعد المسرح او تقاليـــده ، وسوف نرى ذلك فيما بعد ، عند التكلم عن النظريات المتعلقة بهذه الانواع . ولنسجل هنا فقط ان بعض الكتاب ، باسم حرية الخيال والتقدم ، ونساء هذا العـالم والحق في اضحاك الناس ، حاولوا التخلص من النير الذي فرض على الفن باسم كمال محدود ، فخنقت اصواتهم وخضعت هذه المؤلفات المعترف بها في القرن السابع عشر للنظـــام الذي طالب به ماليرب ، وانحنت اكثر العبقريات موهبة امام هذه القوانين قبل ان تفجرها . فلماذا هذا الفشل ؟ لان الذكرى المبهمة لادب العصر الوسيط بقيت كـــذكرى لعصر بربري يجب ابعادها قبل كل شيء وما كان يبدو جديداً في الواقع ، كان العودة الى الاقدمين ، وما كان يبدو حرية حقيقية كان النظام الذي اختير بحرية ، والخضوع لقواعـد قبلت طوعياً ، كتلك التي يعرف المواطنون الاحرار كيف يعطونها لانفسهم .

الفصل الرابع

تكوين المذهب الكلاسيكي

كانت جهود رونسار وماليرب وبلزاك مثمرة جداً ، ولكنها لم تكن كافية . كانت جهوداً مبعثرة ، وكثيراً ما كانت متناقضة . وكانت وحدة فرنسا الاخلاقية والاجتماعية والسياسية ، في القرن السابع عشر ، تطلب نظيراً لها في حقل الفن . فشعر الجميع بالحاجة الملحة الى مذهب متين ، صالح لجميع الأنواع الادبية ، ولجميع الطباع ، الى شمول في الفن. إن البروتستانتية تحولت في الدولة الى وضع استثنائي ، فوجب كذلك عزل المستقلين في الادب ، وتقديم عقيدة شاملة للكتّاب . وسعياً وراء تحقيق هذا الهدف عمل جماعة من العلماء وإن كان أكثرهم شعراء ، لما كانوا ابداً فنانين ، بل جماليّين ، مجتهدين ، ومفكرين ، فكانت العودة الى دراسة ابحاث رونسار ودي بلليه وماليرب ، والى إسناد ما كان باقياً من تأكيداتهم الى من هم أكثر منهم سلطة وقبولاً ، بإدخالها في نظام أكثر اكتمالاً . ولنسجل كواقع ان الامر كان يتعلق بالشعر خاصة ، اما انواع النثر ، وقد كانت أقل تحديدا بجوهرها ذاته ، واقل استهدافاً لعلم الجمال التقليدي ، فقد خضعت بشكل طبيعي للقوانين العامة التي تحكم الانواع الشعرية. وفضلاً عن ذلك، يمكننا ان نلاحظ ان المشرعين الذين سنتكلم عنهم، قد وجهوا

اهتمامهم بصورة خاصة الى العمل الأدبي ، وتركوا التمييز جانباً . ان نظرية الذوق الادبي لم تتضح الا في نهاية العصر ، ولم تتخذ كل أهميتها الا في القرن الثامن عشر .

اما الجديد في طريقة هؤلاء المشرّعين فيقوم اولاً على عدم التنقيب عن القواعد في اعمال الاقدمين الفنية ، بل في البحث عنها في كتاباتهم النظرية ، وبعد استخلاصها ، كانوا يسعون الى اعلانها ، والى تبريرها بأمثلة من هذه المؤلفات . اما فيما يتعلق بالعمل « الدوغمائي » ، فان الإسبان والإيطاليين كانوا قد سبقونا أشواطاً واسعة في هذا المضمار ، فوجهنا انظارنا باتجاه الإيطاليين .

وكان النقاش في اسبانيا قد استمر منذ سنة ١٥٩٦ الى سنة ١٦٤٠ حول قواعد الانواع وقوانين الشعر العامة ، غير ان المشرعين الاسبان لم يكن لهم أي تأثير على المشرعين الفرنسيين ، لأنهم لرغبتهم في التدقيق بين القواعد المكتشفة عند أرسطو ، وبين ادب عصري غني بالروائع الادبية لم يستطيعوا ان يخلقوا طريقة متجانسة .

ونستطيع القول على الفور : ان المشرعين الفرنسيين يدينون للإيطاليين بكل شيء . والواقع ان هؤلاء كانوا قد سبقونا مائة سنة تقريباً ، وكان المصدر الوحيد لأفكارهم كتاب «الشعر» لأرسطو ، الذي ترجم الى اللاتينية سنة ١٤٩٨ ونشر باليونانية سنة ١٥٠٣ . وابتداء من سنة ١٥٢٧ تتابعت طبعات مؤلفات أرسطو الاصلية بوفرة ، وكثر التعليق عليها ، واستمر ذلك حتى سنة ١٦١٣ . وسيطرت ثلاثة اسماء : « فيدا » و « سكاليجر » و « كاستلفترو » . فهؤلاء ، مع آخرين غيرهم ، هم المعلمون الحقيقيون بالفعل ، الذين سمحت دروسهم ، بإقامة مذهب كلاسيكي في فرنسا .

تكونت الفكرة الجمالية الايطالية حول أرسطو ، وبشبه إجماع على احترامه ، اخذ الفرنسيون يفتشون لدى المشرعين والمعلقين الايطاليين عن اسس

المذهب . ويجب الا ننسى ان شهرة أرسطو في الفلسفة كانت كبيرة ، وقد سيطرت اكثر من غيرها حتى بداية القرن الثامن عشر . فكان من الطبيعي ان تكتسب صفة القانون قواعد ادبية صدرت عن اكبر المفكرين . وبمقارنة هوراس بأرسطو نجد ان تأثير ذلك كان ضئيلاً جداً ، فقد اخذوا عنه بعض الصيغ ولم يتبنوا فكرته في صميمها .

ولقد درس الفرنسيون باعتناء المؤلفات الرصينة التي جمعها الايطاليون في خلال القرن السادس عشر ، ولم يتعرفوا الى أرسطو الا عن طريقهم . ومن مجموعة غامضة غالبا ، ومعقدة دائماً ، توصلوا في مدى ثلاثين سنة تقريباً (١٦٣٠ — ١٦٦٠) الى تكوين هيكل مذهب متجانس ، ليعطوا جواباً عن جميع المسائل ، وتعلقوا بمبدأ عظيم واحد : هو العقل . وكان كبار العمال في هذا البناء هم : « شابلان » ، « دوبينياك » ، « لامسناردير » ، الاب رابين ، و « سكوديري » ، و « فوسيوس » ، المشرع الهولندي الكبير ، الذي ظهر كتابه « الفن الشعري » باللغة اللاتينية ، سنة (١٦٤٧) ، فقُرىء ودُرس وقُدِّر كأفضل المؤلفات الفرنسية في النقد ، والى فوسيوس نستطيع ان نضيف « الاب لوموان » ، وان كانت نظرياته اقل اتساعاً ، والاب « فافاسور » ، وسيظهر « كورنيل » ، بوجه معارض ، ولن يكون « بوالو » ، سوى كاتب ذي موهبة عظيمة ، هبط بهذه المبادىء وجعلها في متناول الجميع .

بقي شابلان عند اغلب الناس موسوماً الى الابد بالسهام التي وجهها اليه بوالو ، خاصة في ما يتعلق بأسلوب ملحمته الفاشلة « *La Pucelle* » . ونحن ، اذا ما اعتبرنا فيه الناقد لا الشاعر ، حظي بمكانة مرموقة من احترامنا ، ونحن لا نفيه حقه مهما بالغنا في تقدير دوره . فمنذ سنة (١٦٢٠) ، كان اول من وعى وعياً تاماً ، المبادىء الكبرى للمذهب الذي سيتكون . ومنذ سنة (١٦٣٠) بدأ بنشر هذا المذهب في المجتمع الادبي ، ولقد تمكن من القيام بدور الداعية ، على اكمل وجه ، لأنه كان في الوقت ذاته بمثابة ينحني امام علمه العلماء ، ودنيوياً

كثيره ، وقد فتحت امامه الصالونات ، بانتظار ان يصبح ، على شكل مـــا ، الممثـل الرسمي للأدب لدى السلطات ، وموزع المرتبات ، ومقدر الاستحقاقات. ومن مختلف مؤلفاته ، حيث يعبر عن آرائه في النقد تنبثق بعض المبـــادىء الاساسية للمذهب الكلاسيكي : « احترام القاعدة ، عبادة الاقدمين وعبـــادة العقل ، مفهوم الشعر النفعي ، مبدأ العقل ، قاعدة الوحدات » .

ونشر «لا مسناردبير » سنة (١٦٣٩) الجزء الاول من كتـابه « الشعر » ، المتعلق بالمسرح ، اما الاجزاء الباقية فلم تظهر للوجود ، فـكان معلّما حاذقـاً ، اثبت بقوة ، معرفة اللياقة الادبية ، وقام على الاخص بنشرها .

وكان «سكود يري» بجّـاشة بدون تحذلق ، ودنيويا يتمتع بشهرة كبيرة كشاعر ، فكان الداعية الغيور لقاعدة الوحدات ، ومن اجلهـا شن الحرب على كورنيل ؛ « ان العلاقات بين الشعر والتاريخ ، وبين المعقول والمدهش ، وبناء القصيدة البطولية بشكل عام ، هي التي تلفت انتباهه بنوع خاص » .

أما « دوبينياك » ، فانه لم يشرّع إلا في حقل المسرح . ولكنه بدلاً من ان يهتم بالنظرية المجردة لنوع معين ، سعى الى تعليم مهنة . فوضع كتـابه « ممارسة المسرح » حوالي سنة (١٦٣٧ - ١٦٣٩) ، ولكنه لم يُنشر الا في سنة (١٦٥٧). إن دوبينياك هو اول تقني للمسرح في فرنسا ، بالرغم من أنه لم يكن هو نفسه رجل مسرح ، ولم يؤلف سوى مأساة واحدة ، كانت فاشلة في تطبيق نظرياته . انـه يعتني بالتفصيل الموضوعي الذي يستخرجه بحذاقة من المبادىء الكبرى المجردة ، التي كان يعرفها جيدا ، ويساند بذكاء فائق المبدأ بالتجربة .

ونشر الاب لوموان سنة (١٦٥٨) « دراسته القصيدة البطولية » مفتتحا بها ملحمته (القديس لويس) ، التي نشرت افكارا جديدة عن الفن الملحمي ، كانت فيما مضى مقنـّعة اكثر منها سافرة في المؤلفات القديمة والمنفـّرة .

والى هؤلاء الكتاب الذين كانت لهم الأهمية الاولى ، يجدر بنـا ان نضيف

اسماء اخرى كثيرة ، ليدرك القـــارىء بأية قوة اندفعت الاوساط الادبية الى العمل لتكوين المذهب الكلاسيكي . فباستثناء بلزاك الذي اشترك في النقـــاش الذي دار حول مأساة « السيد » ، والذي مـا فتىء في رسائله يصدر الاحكام في ما يتعلق بالعمل الادبي ، يجب ان نذكر « كولتيه » و «خطبه » و «ابحاثه » ، و « مدرسته لربات الشعر » ، « وكوراس » ومقدمـاته في ملاحمه المقدسة ، وديميه خليفة رونسار والمدافع عنه ، ولكنه كثيراً مـا كان نبي المذهب الجديد في كتابه « اكاديمية الفن الشعري » (١٦١٠) ، و « سارازان » و « خطابه عن المأساة » (١٦٣٩) وديماريه دي سان سورلان ، الذي سنلتقي به في كلامنـــا عن الاسطورة في المسرحيات المسيحية ، والاب لامي « وتأملاتـــه الجديدة في الفن الشعري » (١٦٧٨) و « ميناج » ، والاب رابين .

ولقد استقى هؤلاء النقاد جميعهم من ينبوع واحـــد هو « كتاب الشعر » لأرسطو . ولو كان هذا العمل الادبي قد عُرف مباشرة في فرنسا ، وفي عريـه البدائي ، لكان وجه الادب الفرنسي ، او على الاقل مثاله النظري ، قد اتخذ اتجاهاً مغايراً . ولكن ، عندما اخترقت معرفته حـــدود فرنسا ، في اواخر القرن السادس عشر ، كان النقاد الايطاليون قد درسوه دراسة ضافية ، وحللوه واضافوا اليه ، وشوهوه في بعض الاحيان . فكان عمل النقـــاد الفرنسيين ، هنا ، كما كان دور الكتاب الفرنسيين غالبـــا ، في ان يصفّوا ، وينسقوا ، ويمهدوا، وينظموا ، ويوضحوا ، ويعرضوا،وفي ان يستخرجوا المبادىء الكبرى ويقترحوا وجهات نظر جديدة . لقد اهتم المشرعون بالمبـادىء في الواقع ، ولم يدّع احدهم معالجة الاسلوب او التعبير، وبدا لهم انـــه قبل البحث عن حسن الكلام ، ينبغي الاهتمام بالبحث عن مبادىء العمل الفني . وقبل دراسة تنـاغم الالوان في تجميل الغرف ، أليس من الاهمية بمكان ، أن نكون على معرفة تامة بالقوانين الهندسية الكبرى ، لاقامة البنـــاء على اسس متينة ، وتنظيم الغرف بأسلوب يكون اقرب ما يكون الى المنطق ؟

وقد يقال: مـا هو مكان بوالو في كل هذا ؟ فنحن لم نكد نأتي على ذكره. ذلك لاننا اذا دققنا في فحص افكاره عن كثب ، وجدنا انـه لم يقل شيئاً لم يقله من سبقوه ، وانه لم يكتشف شيئاً في حقل المبادىء ، وانه خـاتمة وليس تمهيدا . ولكن هذا كله لا يسيء الى عبقريته في التعبير ، اذ قد جعل الناس - طوال قرنين كاملين - ينسون الذين سبقوه ، لانه عرف كيف يعبر بطريقـة افضل عن جوهر ما قالوه ، مضيفاً الى المبادىء التي عرضوها قواعد الذوق التي كانت الحاجة اليها ماسة .

الفصل الخامس

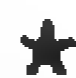
مبادىء المذهب الكلاسيكي الكبرى

ان اقدم المبادىء على الاطلاق ، ذاك الذي جعل الكتـاب الكلاسيكيين يشعرون بأن مشرّعي البلياد هم اسلافهم الحقيقيون ، هو مبدأ تقليد الاقدمين. ولقد كان الدافع لهذا التقليد – بالنسبة للبلياد – هو الاعجاب بالكمال الفني ، هذا الاعجاب الذي كان نتيجة طبيعية لعاطفة تلقـائية . ولكن المذهبيين الكلاسيكيين ارادوا ان يجدوا لهذا الاعجاب اساساً عقلياً ، فبرروه بقولهم اذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة ، فإن الطبيعة في الواقع لا تقلد مباشرة ، لانهـا لا تستطيع ان تقدم نموذجاً يتضمن التقاطيع الكاملة والمتزنة التي تؤلف الجمال . ولقد قام الاقدمون بعمل الاختيار والتأليف ، فالطبيعة اذن هي التي نجدهـا والتي نقلدها عندما نقلدهم . ووجد آخرون مبرراً لتقليد الاقدمين معتمدين على هذا الواقع ، هو ان قيمتهم قد رسّخها الاعجاب الشامل لدى جميع الاجيـال والبلدان . واننا لنلمس هنا ، محاولة الكتاب في النصف الاول من القرن السابع عشر ، في التوفيق المنطقي بين اثنين من هذه المبادىء على الاقل ، همـا تقليد الاقـدمين وتقليد الطبيعة . ونستطيع ان نخمن كذلك شدة الخطر التي يتعرض له البناء بمجموعه ، بسبب الانتقادات التي كان يوجههـا الى الاقدمين انصار

الجددين ، اذ ان الكشف عن وسطيّة الاقدمين هو احداث ثغرة في غرفة اساسية من البناء .

كذلك ، لم يكن مبدأ التقليد هذا قط أعمى ، ولقد اعترف مشرعو التقليد جميعهم بضرورة الاختيار . وكتب دوبينياك : « اريد ان نقترح اتخاذ الأقدمين نماذج في الاشياء التي صنعوهـا بطريقة معقولة » . فمبدأ العقل ومبدأ التقليد ما زالا مترابطين منطقياً ، واللياقة الادبية التي يعتبر احترامها احد قوانين العمل الادبي ما زالت تفرض تمييزاً في ما ينبغي تقليده ، ولم يفكر احد بالتضحية بها ، وان هذا الجهد جديد في التجميع والتنسيق . وكان من نتيجة هذا التمييز تفوق اللاتين على الإغريق : فرجيل على هوميروس ، وسينـاك على سوفوكلس ، وفيا بين اللاتين انفسهم تفوق سيرانس على بلوت .

ان تقليد الاقدمين هو المبدأ الأساسي للمذهب الكلاسيكي ، لأنـه فرض على الكتّاب الاهتمام بالفن ، الذي هو بالفعل الفتح الكبير لعصر النهضة ، ثم العصر الكلاسيكي ، وهو النقطة الهامة التي هي نقطة انفصال هذين العصرين عن العصر الوسيط . وبواسطته تمكن القرن السابع عشر من ان يكون استمراراً للقرن السادس عشر . ولولا هذا المبدأ ، لما تمكن اكثر الشعراء موهبة حتى ولو كانوا على دراية بأفضل طرق التأليف والابتكار ، من إعطاء مؤلفاتهم هذا الكمال الفني الذي يصنع مجدهم الاساسي .



ان علاقة العبقرية التي هي موهبة الفنـان الطبيعية ، بالفن ، أي بمجموعة قواعد ينبغي ان تكون نتيجتها الجمال ، هي مسألة رئيسية حاول جميع المشرعين إيضاحها . فالعبقرية ضرورية ، وشابلان نفسه ، وان لم يكن موهوبا كشاعر ، يعترف بأن لا بد للشاعر من العبقرية ، والعبقرية تعني الخيـال والالهام . ولكن العبقرية وحدهـا ليست بكافية ، بل يجب ان نضيف إليها الفن . وقد كتب

الشاعر المأسوي « هـــاردي » (١٦٢٦) معبراً عن جميع آراء المشرعين الكلاسيكيين فقـال : « كل من يتوهم ان الميل مجرداً من العلم ، يمكنه ان يصنع شاعراً مجيداً ، يكون معوج التفكير » . واذا كان لا بد من الاختيـــار بين الموهبة الطبيعية والعمل التقني المكتسب ، فان البعض أمثـال «ميريه» «وسان آمان» ، «وراكان» ، «وسغريه»،«والاب رابين » يعتبرون ان الشاعر الجيد، في المؤلفات القصيرة على الأقل ، يمكنه الاستغناء عن العلم اكثر من استغنـائه عن الموهبة . ولكن الاكثرين على يقين من ان « الفن وحده هو الذي يؤدي بالنتاج الانساني الى كماله » . ويمكن أن يطبق على جميع الانواع الشعرية مثل احـد المشرعين الذي وضع على لسان أبولون ، إله الفن والشعر ، هذه الكلمات :

« انه لشيء لم يرسّخوه جيداً في اذهـانهم ، انه يستحيل عليهم بدوني ان ينظموا الشعر الجيد . فضلاً عن انهم متأكدون من اني مجبر على خدمة كل الذين يستنجدون بي في الوقت المناسب ، وانه يكفي ان انفخ في آذانهم ليصيروا شعراء ... انتظر من كل الذين يتعاطون الشعر الملحمي ، ان يستمدوا لذلك باكراً ، وان يحفظوا غيباً كتاب «الشعر» لأرسطو ، وهوارس ، وسكاليجر ... والا ينادوني الا بعد ان يضعوا تصميما جيـلاً ، ليطلبوا مني القوة على تنفيذه . عندئـذ اساعدهم بكل قوتي ... »

وادّعى المشرعون قبل سنة (١٦٦٠) ان الموهبـة الطبيعية والعمل التقني ليسا بكافيين ، فينبغي ان تكون القصيدة ، في الانواع الكبرى خاصة ، مليئة بالمعرفة . فان شاعراً ملهما ، متمكنا من قواعد فنه ، لا يقدم الا عملاً فارغـاً . فوجب ان تضاف المعـارف : التاريخ ، السياسة ، العلوم الطبيعية . ولم يطلب من الشاعر الا فيما بعد ان يكتفي بإظهار معـارفه العامة ، التي هي بمستوى « الرجل الشريف » وان يتحفظ في عرض معلوماته .

واذا كان مبدأ تقليد الاقدمين يعود في اصله الى رونسـار ، فان فكرة تفوق

الفن على العبقرية تتحدر من ماليرب . وقد دُمج المبدآن كلاهما في النهج الكلاسيكي . وفي العصر القديم ، وحتى في العصر الوسيط ، كان عدد الشعراء الموهوبين كبيراً ، ومع ذلك فقد كان فشل هؤلاء الشعراء واضحاً ، لأن تقنيتهم الشعرية كانت ناقصة . لهذا اصر مشرّعو القرن السابع عشر بالاجماع تقريباً ، على ضرورة تربية تقنية طويلة . وما كان يمكن التضحية بالمعرفة الفنية لأنها كانت حديثة جداً ، ولا نستطيع ان نؤاخذ هؤلاء في كلامهم لأنهم اخذوا بعين الاعتبار شقلية عصرهم .

★

كان الفن بالنسبة للجماليين في القرن السابع عشر ، مذهباً متيناً ومتماسكا قبل كل شيء ، هيكله « القواعد » . وكان هنالك إجماع على وجود قواعد ، وقواعد مجردة . وهذه فكرة جديدة لم يطبقها رونسار وماليرب الا في حقل محصور للبيان . وقد رسخ الاعتقاد بوجوب وجود قواعد صارمة في العمل الفني ، وخصوصاً في خلال الجدال الذي ثار حول مأساة «السيد» (١٦٣٧ — ١٦٤٠) . وفي سنة ١٦٤٠ رُبحت المعركة ، ومذ ذاك أصبح « الفنان اسير قانون لا يتغير » وفي سنة ١٦٤١ كتب « سكوديري » :

« لا أدري اي نوع من الاطراء اعتقد الاقدمون انهم يغدقونه على ذلك الفنان ، الذي اذ رأى انه لا يستطيع انهاء عمله الفني ، فرمي اسفنجته على اللوحة صدفة فانتهى العمل ، ولكني مقتنع ان هذا النوع من العمل لا يُلزمني . ان الاعمال الفكرية هي اسمى من ان نسلم قيادتها للصدف . وربما كنت أفضل ان يقال عني اني فشلت عن معرفة مني على ان يقال اني نجحت على جهل مني » .

ولسوف نرى انه سيكون لكبار شعرائنا الكلاسيكيين مفهوم للقواعد

أكثر تحرراً ، لا باسم الحرية الكاملة للعبقرية ، بل تقيداً بقاعـــدة جديدة هي مراعاة أذواق القراء . ولكن قبل سنة (١٦٦٠) كان « كورنيل » قد احتج على هذه القاعدة ، وكان احتجاجه شاذاً ، وكانت فرنسا في جميع الميادين ، تنادي بالطاعة والنظـــام . ولم ينجُ الحقل الأدبي من هذه الرغبة ، ولعب « شابلان » في الأدب الدور الرئيسي الذي لعبه ريشليو في السياسة .

★

إن القواعد هي التي تعطي العمل الفني شكله ، وعلى الطبيعة ان تقدم له المادة . وبتعبير آخر ، ان القاعدة الاولى ، دون منازع ، هي ان على الفـن ان يقلد الطبيعة ، وهي قاعدة يمكن ان تبدو شاملة وواضحة ، طالما لم يكن عندنا – على الأقل – مدرسة أدبية ترفضها . وقـــد ادّعى المتكلفون انفسهم أنهم طبيعيون ، اي انهم يصفون الطبيعة . وإن قسماً كبيراً من الأدب في الحقبـة التي تمتـد من سنة (١٦٠٠ – ١٦٦٠) يبدو لنا « طبيعياً » لانه يصعب جداً الاتفاق على ماهية « الطبيعة » التي يجب تقليدها . فاذا كان المعاصرون يجدون في « كلالي » (١٦٦٠) طبيعية مدهشة ، لانهـا تصف « الأشياء ... المادية » ويُجلّون في « مدرسة النساء » (١٦٦٢) « صورة مدهشة لما يحدث كل يوم » فان الاجيال السابقة كانت تُدخل في فكرة « الطبيعة » هـــذا نفسه الذي هو شاذ .

وهذا التقليد « للطبيعة » ، هل سيكون دقيقاً وتاماً كصورة ؟ كلا . عليه ان يستخرج تقاطيع « الطبيعة » الغامضة ممـا يشكل جوهر الشيء ، وأن يعطي صورة كاملة ، ان سيئة وإن حسنة ، لطبع لا يقدم لنـا الواقع صورة واضحة عنه ، كما يجب ان تُعزل وتستخرج الصفة المميزة لتبقى وحدها . وعلى بلبلة الحركات الطبيعية في النفس ان تفسح المجال امـام النظام الضروري الذي يجعـــل هذه الحركات ملموسة في فكر القارىء أو المشاهد . ومع ذلك ينبغي

وجود بعض التعابير القوية التي تشعر بالاضطراب دون ان تنقله . فعلى الفنان اذن ان ينظم وان « يزيّن » باستمرار ، او ان يبالغ في الوصف ليجعله مطابقاً للطبيعة .

أو هل ينبغي تمثيل « كل » الطبيعة ؟ كلا . يجب ان ننتقي مـا هو جميل فيها ، ولو كان ذلك نحيفاً ، مما يؤدي الى التحام الفكر والقلب ، وأن نترك جانباً ما هو في ذاته ، دنيء ، وسافل ، وسمج ، ونحيف ، وممسوخ . فضلاً عن ان الغرض الحقيقي للفن في ميدان الطبيعة الواسع ، هـو الانسان ، بصفاته وعاداته ، وأهوائه ، وبكلمة واحـدة ، علم النفس . أمـا العالم الخارجي فيُترك جانباً :

« إن خطاباً لا يتحدث الا عن الغابات والسواقي والحقول والمروج والحدائق يشعرنا بالملل ان لم يكن فيه ملاحة كلية الجدة ، أما الكلام عما هو انساني كالميل والعطف ، والحنان ، فمن الطبيعي ان نجـد له صدى في نفوسنا . طبيعة واحدة تنتجها وتستقبلها ، فتمر بسهولة من الناس الذين نمثلهم الى أناس نرى أننا نمثلهم » .

إن المشرعين الذين يبنون المذهب الكلاسيكي يرفضون كلهم تقريبـاً مفهوم فن واقعي يكون نسخة طبق الاصل عن الطبيعة ، ومفهوم فـن طبيعي لا غرض له سوى الطبيعة في كليتها . فعلى الفن ان يعزل غرضه وأن يستخرج منه التقاطيع الأساسية ، الأوفر جمالاً على الأخص ، اكثر مما يستخرج منه الجوهر ، وينبغي - حسب قولهم - تجميل الطبيعة قبل وصفها .

★

ان العقل هو من بين أحد المبادىء الكبرى في المذهب الكلاسيكي . ومن بين الآراء التي ذكرناها واحد صدر عن رونسار ، وآخر عن ماليرب ، والثالث عن أرسطو ، والرابع عن هوراس . أما مبدأ العقل المنسوب اصطلاحياً الى ارسطو

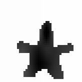
فقد اصبح العدو اللدود « للأرسطوطالية » ، وأصبح المبدأ الجديد الذي قطع العلاقة نهائياً مع العصر الوسيط ومع المدرسة اللاهوتية والفلسفية . وقد توصلوا بتحايل جدلي ، الى توحيد مبدأ العقل مع المبادىء الأخرى . والحق يقال انه في نهاية القرن السابع عشر بدا واضحاً ان مبدأ العقل يحمل في ذاته بذرة خراب المبادىء الأخرى .

والواقع ، ان العقل ، في ميدان الفن ، هو ما يعارض الخيال ولعبة الالهام الحرة . ومنذ سنه (١٦١٠) رفعه ديميه الى المركز الاول في الخلق الشعري ، قبل ان يرفعه اليه ديكارت في الفلسفة ، فباسم العقل يحكم النقاد على الأدب ، وتحت لوائه ينتظم دون تردد كل الذين يناضلون في سبيل شعر جيد . الا أن عبادة ارسطو تشترط مبدأ آخر مختلفاً كل الاختلاف ، هو مبدأ احترام التقاليد ، مبدأ السلطة ، وقد اخضعوه بعد سنة (١٦٠٠) لمبدأ العقل الذي كانوا يرجعون اليه كمبدأ اساسي . ولكن هذا التراضي سيزول بعد سنة ١٦٨٠ : يوضع ارسطو في المرتبة الثانية ، ثم ينسى ، وسيكون عصر النور عصر العقل وحده . ولم تكن عباده ارسطو تناقض مبدئياً عبادة مبدأ العقل ، وكان ارسطو ، منذ ان اكتشفوه ، في العصر الوسيط يعتبر « سيداً » لا « للذين يعرفون وحسب » (دانته) بل للذين يفكرون ايضاً . وبهذا المعنى فإنه يخالف اللاهوت النظري الذي لم يوجه أي نداء للعقل : وكان دور القديس توما في ان يوفق بينهما ، وشيئاً فشيئاً اصبح ارسطو صنماً يعبدونه بدون تفكير . ومنذ سنة (١٦٦٠) صار كبار كتابنا الكلاسيكيين يفضلون ارسطو على العقل ، فيما اذا كان عليهم ان يختاروا بين هذا وذاك . ولنلاحظ هنا ان الأمر لم يكن يتعلق بعقل فردي سمحت به حرية الهام شخصي ، بل بعقل شامل ، لا يخضع لأي تغيير ، شبيه بذاته في كل مكان ، لا يكترث بالأزمنة ، ولا بالأمكنة ، ولا بالعادات ، متمتع بجمال هو في الوقت ذاته شامل وخالد .

أما الدور المنسوب لهذا العقل في العمل ، فسيكون اولاً في حصر الخيال

الشخصي ، ان لم يكن في كبح جماحه ، فهو « الحس الجيد » وهو«الحكم». وقد حام الشك حول النتائج التي تترتب على عمل العقل في الـ[illegible] الشعري، وكان يجب الانتظار حتى سنة (١٨٢٠) ليظهر الحكم والخيال مرتبطين في تناغم كامل على اكثر ما يكون الكمال. أضف الى ذلك، وليس هذا اصغر دور ولا أخف خطر العقل في الحقل الأدبي ، انهم يدّعون الحكم عـلى العمل الفني بقياسه الى العقل فقط ؛ فالعقل هو الذي يجب ان يكون الضوء الوحيد الذي ينير طريق النقد ، وهـذا يعني انهم يرفضون حق القضاء لأولئك الذين لم يتطور عندهم العقل والحكم بعادة التفكير ، وبالثقافة العقلية . اذن فالشاعر سيكتب للنخبة ، لهـذا الجمهور المحدود من « الناس الشرفاء » الذين وحدهم يقدرون الرقـة واستحقاقات الفنان الحقيقية .

ولقد سيطرت عقيدة العقل على المذهب الكلاسيكي ، وسادت جميع العقائد الاخرى، وسجلت في حقل الفن تطوراً يوازي التطور الذي عانت منه الفلسفة تحت تأثير ديكارت ، وباسم المبدأ نفسه . وهنـا ايضاً ، عرف كبار كتابنا الكلاسيكيين ، وهم اكثر مرونة ، لأنهم اكثر فناً من المشرعين الذين سبقوهم ، عرفوا كيف يلطفون من صلابة المذهب ، الذي شاء شابلان ، ان يفرضه وتبعه في ذلـك جميع المشرعين ؛ ان سلامة الانشاء ، والاحساس ، والتأنق الرقيق ، وشطحات الخيال الجامح في بعض الاحيان ، ستصحح مـا في هذه المبادة من عنجهية وصلابة ، وما هو غير انساني .



فالمذهب الكلاسيكي اذن هو اولاً مجموعة من المبادىء الاساسية ، ينبغي تطبيقها لخلق عمل فني كامل على قدر الامكان . فما هو هذا الكمال ؟ ان تحقيق الجمال وحده لا يكفي في نظر المتشرعين ، او انه لا يدرك الا اذا كانت له غاية اخلاقية . وبدون شك ينبغي ان يكون العمل الادبي ممتعاً ، ويزعم بعضهم انه يكفي ان يكون ممتعاً . ولكن معظم النقاد يرون انه يجب ان يكون له« مغزى

اخلاقي » . وخلافاً لرأي ماليرب فانهم ينسبون الى الشاعر دوراً اجتماعياً . ومن ثم اصبح الشاعر مسؤولاً عن التأثير الاخلاقي لعمله ، ولم يعد باستطاعته اهمال هذه الناحية ، فضلاً عن ان العقل لا يستطيع ان يرضي ما هو غير مفيد للروح او للنفس ، وفضلاً عن ان مؤلفات الأقدمين تكشف لنا عن رغبتها الملحة في التعلم . وكان كورنيل وحده ـ ولكن في سنة ١٦٦٠ ـ هو الذي دعم هذه الفكرة وهي انه ينبغي اولاً ان نعرف كيف نمتع للستطيع ان نعلّم ومهما كان الامر ، اذا وجب ان نمتع لنعلم او وجب ان نعلم لنمتع ، فالواقع ان احداً ـ ما عدا القصاص « لا كالبريناد » ـ لم ينكر ان العمل الفني يجب ان يهدف الى غاية مفيدة ، اي اخلاقية .

ولكن كيف نعلّم؟ أيكون ذلك بتصوير الرذائل والاهواء على طبيعتها ، لأنه ، حسب دستور ارسطو الشهير ، تستعمل المأساة ـ دون غيرها من الفنون ـ « الرعب والشفقة لتطهر من الاهواء التي من هذا النوع » ؟ ان هذا الدستور غامض كل الغموض ، ولم يستطع احد من مشرعي العصر ، ان يلقي عليه الاضواء بصورة نهائية . ايكون ذلك « بأقوال » اي في دساتير اخلاقية منثورة في العمل الادبي نستخلص منها الدروس ؟ ولكن هذه الطريقة تبدو مقصودة وفيها الكثير من التحذلق . ايكون ذلك باختيار موضوع وأشخاص يستخلص من سلوكهم درس ضمني ؟ اي بمعالجة موضوع اخلاقي وبتصوير اشخاص يتحلون بالفضيلة ؟ هذا ما لن يرضى عنه كورنيل ابداً ، لكن هذا ما سيؤيده معظم معاصريه تقريباً . ايطلب من نهاية القصة ـ ممثلة على المسرح او مكتوبة ـ ان تنقل الينا هذا الدرس بمكافأة الاخيار ومعاقبة الأشرار ؟ ان كورنيل يكاد يكون وحيداً في الاحتجاج على هذا الامر . ايكون ذلك بالمثَل ؟ اي بالعرض الموضوعي ، بمعونة الاشخاص وما فيهم من الرذائل والفضائل ؟ ان الجميع على وجه التقريب يدّعون انه يجب ـ في جميع الحالات ـ ان يخفي العمل الادبي خلف مظهره ، مغزى اخلاقياً يكوّن جوهره ويبرر وجوده .

★

وهكذا ، فقد جهد الكثيرون من المشرعين ما بين سنتي (١٦٠٠ و ١٦٦٠) على وجه التقريب ، في استخراج الاسس العقلية لمذهب نهائي ، اما من ارسطو — وعلى الاخص ممن علقوا عليه من الايطاليين ، وإما من ملامح الذوق الادبي في عصرهم . فعملوا كفلاسفة وكجماليين ، ولكنهم لم ينهجوا في تفكيرهم نهج الماضي ، بل فكروا للمستقبل ، شاعرين مسبقاً ان ادباً كبيراً سيولد في فرنسا ، فراحوا يهيئون له الطرق بوجدان . واذا ما استداروا نحو الماضي ، فليس بمحاولة عقيمة لفهمه ، بل بفكرة واضحة ان عملهم سيكون فعالاً في المستقبل ، وسيسمح بالوصول الى الجمال الكامل في فن الكتابة . ان اسس طريقتهم في البحث تتماسك تماسكاً ملحوظاً . ولن نرى الا بعد سنة (١٨٨٠) جهداً شبيهاً بهذا الجهد ، وكذلك ، فان المشرعين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، كانوا الى جانب ذلك ، شعراء أو قصاصين ، او مأسويين ، فجاءت تأملاتهم اقل صفاء ، وأقل تجرداً من تأملات مشرعي (١٦٠٠ — ١٦٦٠) . ولم يحدث في اي بلد آخر ، ان بذل جهد مخلص كهذا الجهد لاكتشاف الطريق المؤدية الى الجمال الحقيقي . ومهما كانت الحريات الجزئية ، التي مارسها كبار كتابنا بعد سنة (١٦٦٠) ، في تطبيق هذه المبادىء ، فلا يمكن ابناؤها حقها في ما كان لها من فضل على كمال اعمالهم الادبية .

والحق يقال ، ان المبادىء التي استعرضناها لم تكن بكافية لتعليم الكتاب واجباتهم . ففي كل صنعة يجب ان نضيف الى التعليم النظري التعليم العملي الذي لا يدعي ان له القيمة الثابتة ذاتها ، التي تستطيع الظروف تعديلها لا بل تفرضه فرضاً ، ولكن معرفة التعليم العملي ضرورية للعامل الذي يشتغل ، في الواقع ، في زمن معين ، لأجل جمهور معين ، بمادة معينة . بقي ان ندرس هذه القواعد التي اجمع المشرعون — كما رأينا — على كونها ضرورية ، والتي لم نعرضها بعد في تفاصيلها .

★

وأول هذه القواعد جميعها هو « المعقول » . وقد كرس ارسطو فقرة في

الفصل التاسع من كتاب « الشعر » اعتمدها المشرعون المعاصرون في توسعهم في هذا الموضوع . وها كم هذه الفقرة الرئيسية :

« من الواضح ان عمل الشاعر ليس ان يقول ما حدث ، بل ما كان يمكن ان يحدث ، ما كان ممكناً حسب الضرورة او المعقول . والواقع ان لا فرق بين المؤرخ والشاعر ، ولو كان احدهما يتكلم شعراً والآخر نثراً ... ان الفرق الحقيقي هو ان الاول يقول ما حدث ، اما الثاني فيقول ما كان يمكن ان يحدث ... ان الشعر يعبر خصوصاً عن الامور العامة ، بينما يعبر التاريخ عن الأمور الخاصة . ان العام هو ما قاله او صنعه هذا او ذاك ، وفق طبعه ، وبحسب الضرورة والمعقول ، وهذا هو الأساس الذي يعتمد عليه الشعر في وضع اسماء خاصة . ان الخاص هو ما صنعه « ألسيبياد » او ما صنعوه له».

ان المعقول - وأرسطو يحدده في موضع آخر - ليس هو الواقعي ، ولا هو ما كان يمكن ان يحدث ، ولكنه ما يُعتقد أن حدوثه ممكن ، فهو اذن يتوقف كلياً على رأي الجمهور ويمكن ان يتغير .

وكان المشرعون الايطاليون قد عملوا على شرح نظرية المعقول هذه المميّزة عن الواقعي وعن الممكن ، وعملوا على تحليلها ، والتعليق عليها ، عندما تعرف اليها مشرعونا ودرسوها من خلالهم . ولقد ثبّت شابلان ، بعد دبيبيه ، القاعدة وأعطاها كل قوتها ، بمناسبة الجدال الذي دار حول مسرحية « السيد » التي حركت افكاراً كثيرة، ووضحت مفاهيم كثيرة . وقد سفّه شابلان كورنيل كما سفهه« سكوديري »لأنه اختار موضوعاً « ممكناً » دون شك لأنه موضوع تاريخي ، ولكنه غير معقول . وكان شابلان قد حصر قواعد المعقول ، فهو لن يجيز فيما بعد ، الا المعقول « العادي » المتعلق بالحوادث اليومية ، ورفض ذلك المعقول « العجيب » الخاص باللحظات الاستثنائية . اما دوبينياك فقد عرض نهائياً سنة (١٦٥٧) وضع المشرعين الكلاسيكيين عندما كتب عن المسرح يقول :

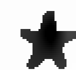
« إن « الحقيقي » ليس موضوعاً للمسرح ، لأن هنالك اشياء كثيرة حقيقية يجب الا ترى ... والممكن لن يكون الموضوع كذلك ، لأن اشياء كثيرة يمكن ان تحدث ... فاذا عرضت كانت مضحكة وخامر الناس الشك في صحتها . إذن ، فليس سوى المعقول وحده يستطيع بحق ان يبني ويدعم وينهي قصيدة مأسوية . ولا يعني ذلك ان الاشياء الحقيقية والممكنة يجب ان تلغى من المسرح ، بل يعني انها لا تُقبل الا بمقدار ما فيها من المعقول » .

لم يكن بين مشرعينا احد الا واراد ان يطبق ما كتبه دوبينياك عن المسرح ، على جميع الانواع الادبية الاخرى ، ما عدا كورنيل فانه زعم وحده ان الحقيقي الذي يحدده التاريخ والأسطورة يمكن ان يكون مادة للعمل الأدبي ، حتى وان لم يكن معقولاً . وقد كتب بهذا المعنى : « سأذهب الى ما وراء ذلك ، ولن اخاف من القول أن موضوع مأساة جميلة ينبغي الا يكون معقولاً » . غير انه كان وحده في هذا الميدان .

فإلى أي شيء تستند قاعدة المعقول هذه ؟ ان سلطة ارسطو لا تكفي مشرعينا ، وتفاصيل مذهبهم ذاتها تحتاج الى اساس منطقي . فعلى العمل الأدبي ان يعلّم ، ولقد كتب شابلان مستنتجاً : « حيثما يقل الاعتقاد يقل الانتباه والعطف كذلك ، ولكن حيث لا وجود للعطف فلا وجود للتأثر ، وبالتالي فلا وجود للكمال او لتهذيب عادات الناس ، الذي هو غاية الشعر » . ان المعقول وليس الحقيقي هو الأداة التي يستعملها الشاعر للسير بالناس في طريق الفضيلة . اما المعقول في الفن فهو ما يوافق الرأي العام ، ولو بدا خطؤه واضحاً في نظر العالم او البحاثة . من هنا نشأ احتقار هؤلاء المشرعين للحقيقة التاريخية ، أي علم التاريخ . وقد ذهبوا في ذلك أبعد كثيراً من ارسطو وممن علقوا عليه في القرن السادس عشر . ومرة اخرى وقف كورنيل – وحده – يطالب باحترام التاريخ .

★

لمّا كان المعقول يقوم على اختيار الحقيقة العادية ، بإبعاد ما هو شاذ ، فـــلا غرو إذا رأينا الكاتب يفتش عن العام تحت الخاص ، الذي هو شاذ دائماً. وكتب شابلان : « ان الشعر يضع الخاص مراعاة للعـــام ... تحت اعراض (أوليس وبوليفيم أرى ما هو معقول ان يحدث بشكل عام، لكل الذين يقومون بالأعمال نفسها ... وكذلك لا اعتبر (إينيه) تقياً ولا (آشيل) غضوباً ... ولا اعتبر ان التقوى وما يتبعها والغضب وتأثيراته هي ما يجعلني افهم طبيعتها فهماً كاملاً». يجب الانطلاق من الواقعي، الذي هو خاص ، الى الحقيقي الذي هو عام ، ولقد بـذل الرومانسيون جهدهم ليحطموا هـذا القانون الرئيسي للفن الكلاسيكي ، ولكنهم لم ينجحوا في ذلك ، اما كتّابنا ، بعد سنة (١٦٦٠) فقد طبقوا هذا القانون بدون تحفظ ، وما كانوا يريدون ذلك بالضبط ، مما اعطى لمؤلفـاتهم هذا الشكل الشامل ، الذي هو اكثر ألقاب فخارهم صحة وشرعية.



إن ما يجعل الشيء جميـلا في عيوننا ، كما كتب «نيقول» سنة (١٦٥٩) هو: « عندما يكون هذا الشيء منسجماً مع طبيعته الخـاصة ومع طبيعتنا » .
لقد عبر نيقول بهذا الدستور عن ضرورة اللياقة الادبية ، التي هي أحد الشروط الأساسية للعمـل الادبي ، بحسب المذهب الكلاسيكي . ان مـــا تحويه هذه الكلمة من معنى هو على كثير من الاتساع ومن الغموض . وهـــذه الكلمة التي استعملت كثيراً آنذاك في النقاش الادبي تعبر على وجه التقريب ، عما نسميه اليوم «التناغم» ، التناغم الداخـلي في العمل الفني، التناغم بين العمل الادبي وبين الجمهور الذي يتقبله . ولقد حدد ارسطو ، ومن بعـده هوراس ، ولكن بصورة اقل كالاً ، فكرة اللياقة هذه ، وقد قسمها الى اربعة اقسام : توافق أخـلاقي : ينبغي ان تكون الاخلاق حسنة والاعمال الممثلة اخلاقية ، ويجب ان يكون هناك تشابه بين سلوك الشخص أو طبعه وبين التقاليد، وعلاقة بين السلوك والطبع أو الوضع ، واستمرار في الطباع خلال العمل الأدبي بكامله .

ولم تتضح فكرة اللياقة هـــذه في فرنسا ولم تفرض نفسهـا الا حوالي سنة (١٦٣٠) ، وكان شابلان ايضاً هو الذي طرحهـــا على بساط البحث . ولكن الجدال الذي دار حول مسرحية « السيد » هو الذي حمل النقاد على تمحيص هذه الفكرة الجديدة نسبياً، وكان «لامسنارديير» هو البطل في هذا المجال ، وتبعه في ذلك الآخرون جميعـاً . وبشكل عـــام ، كانوا مسوقين الى نوع من الواقعية التاريخية كانت ما تزال غير كافية ، بسبب الخوف او الجهـل ، ولكنها كمقصد كانت واضحة كل الوضوح . انها اللياقات الداخلية .

ومع ذلك ، فان اللياقات الخارجية التي أخذ مبدؤها من نص ارسطو ذاته كانت تستطيع ان تناقض اللياقات الاخرى . والواقع، ليس من الصعوبة ان نصف كائناً اخلاقياً، يكون في الوقت الواحد، موافقاً لعصره وللتقاليد الاسطورية او التاريخية ، وان نجعله في هذا الوصف عبداً لذوق الجمهور ؟ وان ثبتت حقيقته تاريخياً ، الا يصدم جمهوراً هو على جهل تام بالحقيقة التاريخية ؟

ينبغي ان يختار الكاتب من الحقيقة التاريخية ومن الفكرة التي يكوّنهـــا الجمهور عن عصر معين أو عن بطل معين ، وعليه أن يضحي بمـا هو حقيقي في سبيل ما يظن انه حقيقي . وقد هنـــأ بلزاك كورنيل في رسالته الشهيرة اليه بمناسبة مسرحيته «سينـا» بهذه الكلمات .

« انت ترينا روما كما يمكن ان تكون في باريس ... وانت المفسر الحقيقي الأمين لروحهـــا ... واضيف الى ذلك انك في اغلب الاحيان مربيها ، تذكرها باللياقة اذا نسيتها . انت مصلح الزمن القديم اذا كان بحاجة للتجميل او للدعم . ومـــا تقرضه للتاريخ هو دائماً اجمل ممـا تقترضه منه » .

والواقع ان كورنيل كان بمعالجته الوقائع التاريخية سهل التعبير حقاً ، كغيره تماماً . ولكن مـــا اراد لذوق معاصريه ان يتبناه هو تلك الوقائع الاستثنائية وليس التاريخ العادي .

ولقد اوصى جميع المشرعين بهذا التوازن الصعب بين الحقيقي وذوق الجمهور، فوجب تجنب كل حديث بذيء وكل مشهد متعب ومكدّر ، والاكتفاء بسرده.

ان قاعدة اللياقة تؤثر في جميع القواعد الاخرى، التي لا قيمة لواحدة منها ما لم تتلاءم معها ، وهذا برهان جديد على تماسك مجموعة المذهب الكلاسيكي ، وعلى متانة هذا البنيان. وهي الى ذلك احدى القواعد الاكثر ظهوراً ، وواحدة من تلك التي تميز العمل الادبي بشكل افضل ، لانها ستطبق باستمرار طوال قرنين كاملين . وبسببها اتخذ الادب الكلاسيكي ، بهذه الدقة ، قالب العصر الذي تطورت فيه . واذا كان هذا الادب قد نضب ، فذلك يعود جزئياً ، الى ان هذه القاعدة لم تُفهم جيداً في نهاية القرن الثامن عشر وفي مطلع القرن التاسع عشر، ولم تُكيف كما يقتضي تعريفها نفسه، وانهم ظلوا امناء على لياقات القرن السابع عشر (عهد لويس الرابع عشر) بدلاً من ان يصوغوا لياقات جديدة تتلاءم مع عصور مختلفة كل الاختلاف في العادات ، وفي الروح والثقافة.

★

لكي يكون العمل الادبي مرضياً يجب ان يكون معقولاً ، حتى في ادق تفاصيله ، وشاملا في وصفه ، ومحترماً اللياقات . وهذا كله ضروري ، ولكنه لا يخلو من السلبية . ولا يمكن لهذه القواعد التي هي حدود اكثر مما هي قواعد، ان تكون محركاً يثير الاهتمام ، ولن يثير الرغبة الا هذا « المدهش » الذي يثير الفضول او الاعجاب ، اللذين هما محركا هذه الرغبة . فكيف يمكن ان يتلاءم هذا «المدهش» مع المعقول ؟ وعلى اي شيء يقوم اولاً ؟ ان شابلان يشرح ذلك بقوله :

« ان طبيعة الموضوع تخلق « المدهش » بتسلسل اسباب طبيعية ، اسباب لا يفرضها أي شيء خارجي، فلتنتج عن ذلك حوادث هي اما غير متوقعة واما غير مألوفة ؛ وينتج المدهش عن الحوادث عندما يسند المثل مفاهيم وغنى اللغة بشكل ان القارىء يترك المادة ليتوقف عند التجميل » .

والمدهش كما يقول الاب رابين هو « كل مخالف لمجرى الطبيعة العادي » والذي يكون غرضه ، وهو يثير الرغبة، ان يؤثر في القلب ، « ويدفع به الى العظمة ». والواقع ان هـــذا يظهر خاصة في سير العمـل الادبي ، وفي الانواع الكبرى ، كالملحمة والمأساة . اما غير المألوف ، ان كان عليه ان يدهش ، فيجب الا يبـدو مستحيلا ، وعليه ان يبقى في حدود المعقول: العادي او اليومي بالنسبة للبعض، والشاذ بالنسبة لكورنيل وبعض الآخرين .

ويمكن ان يكون «المدهش» الهياً او بشرياً . ففي الحالة الاولى يكون الامر متعلقاً بنوع خاص ، بمعجزات مأخوذة من الميثولوجيـا الوثنية ، او من الديانـة المسيحية .

والواقع انه يصعب الاحتفاظ بالتوازن بـــين المعقول والمدهش ، كما يصعب الاحتفاظ به بين اللياقة والحقيقة التاريخية . والعقــــل نفسه ، الاساس الكبير للمذهب ، الا يعارض مبدئياً استعمال المدهش ؟ ان حقوق العقـل هي من القوة بحيث لا نستطيـع ان نحدث فيها الثغرات،فيكون المدهش – والحالة هذه – هو الضحية . اجل لقــــد لجأ كتاب الملاحم اكثر من كتاب المآسي الى المدهش ، ولكن على الاخص في ما يتعلق « بالآلات » أو بالتدخـلات الفائقة الطبيعة ، التي أبعدت تقريباً بعد «ميديه» ، (١٦٣٥) ، ونُظر اليها بتحفظ في المـلاحم ، وما الآلات في الواقع الا زخرف ؛ ان المدهش لا يشكل ابداً جوهر الكتاب : لان العقل واللياقة يعارضان ذلك .

★

نفهم « بقاعدة الوحدات الثلاث » وحدة العمل ، ووحـدة الزمن، ووحدة المكان. فُرضت الاولى في بادىء الأمر ، وقد عبر عنها ارسطو في كتاب «الشعر» بعد ان لاحظ ان وحدة العمل لا تتم ابداً اذا اعتُمد على بطل واحد في الموضوع، لانه قد يحدث في حياة انسان ما ، حوادث كثيرة متفرقة ، فاستنتج :

« (الخرافة) ... يجب الا تقلد الا عملا واحداً تاماً بشكل تُركز

معه الاقسام بحيث لا يمكن نقل واحد منها او حذفه بدون التأثير على المجموع، لان كل ما يمكن ان يوجد في « كل » او لا يوجد فيه ، دون ان يظهر ، ليس جزءاً من الكل » .

ان هذه القاعدة التي هدمت ، او التي – على الاقل – أعاد كاستلفترو بناءها على اسس اخرى ، تعرضت اول ما تعرضت له في الثلث الاول من القرن السابع عشر لمناقشات متعددة ، ولم تفرض نفسها حقيقة الا في سنة (١٦٣٥) عندما تولى شابلان مهمة الدفاع عنها ، وقد ساعده في ذلك سكوديري ثم كورنيل ، وحولها لامنسارديير الى قانون سنة (١٦٣٩) وحللها فوسيوس وشرحها وضبطها سنة (١٦٤٧) . وعلى هذا ، فالعمل الادبي يجب الا يمثل الا عملاً واحداً ، لبطل واحد ، عملاً تكون أجزاؤه المتعددة مرتبطة بكل ، متوافق ومنطقي ، وفي تسلسل درجات من الاهمية .

واضاف كورنيل إلى هذا التعريف سنة (١٦٦٠) وجهة نظر شخصية : هي ان وحدة العمل تتم في الملهاة بوحدة المشهد ، وفي المأساة بوحدة الخطر . ولقد طبقت هذه الفكرة في الملحمة وفي المأساة ، ثم ما لبثت ان امتدت الى جميع الانواع الادبية بما فيها « الباليه » والقصة .

فكيف نوفق بينها وبين ضرورة الحوادث العرضية ؟ هذه الحوادث التي لا هدف لها سوى ان تكسو الموضوع ، الرقيق غالباً ، بسبب قاعدة وحدة العمل هذه، ثم تزينه بصور مفرحة ومغرية : من وصف ، وحكاية، وتشبيه . وهذه الحوادث يجب ان تكون مرتبطة بالعمل ارتباطاً تاماً ، والا تنتهي الا في جزء هام من القصة بعد ان تكون تقدمت بها شوطاً بعيداً. ولقد درس المشرعون هذه العلاقات بين الحوادث العرضية والموضوع دراسة دقيقة جداً . ولن ندخل هنا في التفاصيل ، بل نكتفي بأن نلاحظ ما يوحيه فحص هذه النصوص ، التي هي عديدة ودقيقة معاً . ابداً لم يسبق للفكر الانساني ان درس بمثل هذا الاعتناء

شروط الخلق الادبي ، ولا دخل في تفاصيل اكثر دقة .

★

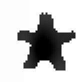
وكذلك ولدت وحدة الزمن في ارسطو الذي اعلن : « ان المأساة تبـذل اقصى جهدها لتنحصر في دورة الشمس ، او على الاقل ، لتتجاوز قليـلاً هذه الحدود . ماذا نفهم من ذلك ؟ اربعا وعشرين ساعة متتابعة ؟ ام نهاراً من اثنتي عشرة ساعة؟ الا يكون الكمال في الا يدوم العمل الا مدة التمثيل؟ ان المعقول - على كل حال - يطلب الا يوجـد تفاوت بين مدة العمل والتمثيل . وبالمقابـل ، ان ارسطو لم يذكر شيئاً يتعلق بوحدة المكان . ولقد اوصى بهذه الوحـدة سنة (١٥٥٠) المشرع الايطالي « ماجي » الذي استخرجها من وحـدة الزمن ، فاذا كان وقت العمل قصيراً ، فان الامكنة التي يحدث فيها لا يمكن ان تكون بعيدة بعضها عن بعض . وفي سنة (١٥٧٠) لم يزد كاستلفترو شيئاً على ذلك .

نرى في فرنسا ان الوحدات « التي كان المثقفون قد اطلعوا عليها آنذاك قد قدمها ميريه للجمهور للمرة الأولى في « سيلفانير » (١٦٣٠) ... وهكذا، فان الباحثين هم بدون شك ، اول من فتش عن القواعد لدى المشرعين الايطاليـين . ولكن لا بد ان شاعراً كان قد درس على الشعراء الايطاليين ، هو اول من طرح هذه المسألة على الجمهور ».وفي سنة (١٦٣٠) تبنى شابلان قاعدة الاربع والعشرين ساعة. وقد كتب الكثيرون في مناهضة هذه القاعدة او في تأييدها ما بين عامي (١٦٣٠ و ١٦٣٨) فكان النصر لهذه القاعدة ، وكانت النتيجة : ان المأساة التي كانت الدراما الراعوية تنافسها في النجاح ، قد تكيفت مع هذه القاعدة بشكل افضل ، فكسفت نهائياً منافستها . اما قاعدة وحدة المكان فلم تعتبر ملزمة الا ابتداء من سنة (١٦٣١) ، ولكنها لم تؤخذ بكل تصلبها ، فالمكان الوحيد يمكن ان يكون جزيرة أو مدينـة او مقاطعة ، وحتى بحسب كورنيـل (١٦٣٤) « الأمكنة التي يستطاع الذهاب اليها في اربع وعشرين ساعة » . وكان شابلان هو الذي اعطاها كل صلابتهـا سنة (١٦٣٥) ، فأصر على منع كل تغيـير في

« الديكور » ولقد ادى انتصار وحدة الزمن اخيراً الى انتصار وحـدة المكان (١٦٣٨) ، التي ساهمت كثيراً في اعطاء المأساة كل قوتها النفسية. وتقلت اهتمامها كله الى حقل مصارعة الأهواء ، المتحررة من الاحداث على قـدر الامكان ، لأن كثرة هذه الاحداث تتطلب زمناً طويلاً ، وأمكنة كثيرة التنوع .

وفي سنة (١٦٣٩) انتهى سارازان ولامسنارديير من وضع هـــذه القاعـدة المزدوجة ، وأوجدا لها اسساً عقلية . وقـد بررتها ضرورة اعطاء العمل الادبي كماله ، بالجمع بين الايجاز والامتلاء . وقد اتم دوبينياك تبرير كل تصلب قاعـدة الاثنتي عشرة ساعة ووحــــدة المكان ، بينما ادعى كورنيل في « خطبه » انه بالامكان تعدي هذا الوقت الى اربع وعشرين ساعة وحتى تجاوزه قليلاً ، كما يمكن تغيير الامكنة ، شرط الا تدعو الحاجة الى تغيير الديكور. وبعد سنة (١٦٦٠) انتصرت الوحدات نهائياً نصاً وروحاً .

وقد فرضت نفسها حتى ان الكثيرين من المشرعين ارادوا ان يطبقوا مبدأها على انواع اخرى تختلف كلياً عن المسرح . ففي الملحمة يجب الا يتعـدى الزمن سنة واحدة ، وقال احدهم ستة اشهر تكفي ، وفي القصة ينبغي الا يتجـــاوز السنة ، وفي القصيدة الراعوية ساعة واحدة . وطبقت وحدة المكان على الملحمة وعلى القصة . وكانت هذه الفكرة من القوة بحيث ان التأثير لم يكن ليبلغ ذروته في العمل الفني الا بالتركيز .



والى هذه الوحدات الثلاث ينبغي ان تضيف وحدة اللهجة . فان كان لا بد من اضافتها في العمل الادبي ، كما يطلب هوراس ، في كتابه «الفن الشعري» أصبح المزج بين الانواع الادبية محرمـــاً ، ووجب التخلي عن القصائـد « البطولية ــ الهزلية » والراعوية الدرامية ، والملهـاة المأسوية ، والقصائـد الزهرية البطولية ، كقصيدة « موسى المنقذ » لسان آمان ، حيث يمتزج المأسوي بالملهـاة ، ويمتزج

السامي بالعادي ، بالرغم من ان هذه الانواع كانت قد اكتسبت عطف الجماهير. ومع ذلك ، وتحت تأثير الرأي المستنير ، فان التمييز بين الانواع فرض نفسه بين سنتي (١٦٤٠ و ١٦٦٠) ولا يتعلق الامر هنا بقاعدة موروثة عن الاقدمين ، بالرغم من سلطة هوراس، بل بضرورة منطقية لها علاقة بالتمييز والدقة في العمل الفني ، خلال النصف الاول من القرن السابع عشر . واصبح كل نوع من الأنواع الادبية ، على مدى قرنين، مسيّجاً ، لا يتصل احدها بالآخر ، وقد شن مشرعو الدراما الرومانسية هجومهم اولاً ضد هذا القانون الرئيسي، الذي تسهل مهاجمته بنوع خاص ، بمفهوم العمل الفني الرومانسي .

ولما كانت الانواع الادبية تختلف فيما بينها اختلافاً واضحاً ، فإن لكل منها قواعده الخاصة والمحددة . وهذا ما بقي علينا ان نراه لنفرغ من دراسة المذهب الكلاسيكي .

الفصل السادس

نظرية الأنواع الأدبية المختلفة

أ) الملحمة والرواية

إن النجاح العظيم الذي أحرزته الالياذة والانياذة دفع بالملحمة الى المرتبة الأولى بين الأنواع الشعرية . وكما ان الشعراء – من رونسار الى فولتير – لم ينقطعوا عن محاولة اعطاء فرنسا ملحمة شبيهة بالروائع القديمة ، فان المشرعين كذلك عملوا بدون كلل على ضبط قواعد هـذا النوع من الشعر . وقد أعطوا الأفضلية لهذا النوع على غيره لأنه يقتضي الكاتب من الصفات اكثرها تنوعاً ، ومن المعارف أوفرها اتساعاً ، ومن المواهب أشدها سمواً .

وميزة هـذا النوع هي أولاً العظمة الحربيّة ، والموضوع الشهير وكذلك الأشخاص . ويمكن ادخال الحب في سياق الحوادث، على ان يكون حباً سامياً. وينبغي أن يكون الأبطال كاملين ، وأن تكون نقائصهم بطولية . كما أنه يجب ان يؤخذ الموضوع من التاريخ ، ومن التاريخ القديم بالذات ، لا ان يختلق اختلاقاً . ويجب ان يدور العمل نظرياً في بلدان شاسعة البعد ، عاداتها غريبة عنا . وينبغي ان تكون المادة بسيطة ، تستمد غناها من خيال الكاتب لا من كثرة الحوادث الهامة .

وتتطلب هذه الدقة نفسها في التأليف ، فيكون من أربعة أقسام : العرض الذي يقدم الموضوع والبطل ، الابتهال الى الآلهة ، سرد الرواية الذي يحتل العمل الادبي بمجموعه تقريباً ، والذي يربط بين الأحداث بضرورة منطقية ، بدون أن يرويها في ميقاتها التاريخي ، وهذا ما يفرق بين الشاعر الملحمي والمؤرخ . وأخيراً ، الخاتمة التي يجب ان تكون مدهشة ، ومعقولة ، ومناسبة . أما الشكل فيكون شعراً .

وخُصّ النثر بنوع قريب جداً من الملحمة : هو الرواية . وقد خضع هذا النوع الجديد لقواعد القصيدة الملحمية ، نظراً لما كان عليه الانضباط الفني من انتشار واسع . والفرق الوحيد بين هذين النوعين ـ عدا غياب الابتهال في القصة ـ هو ان أحدهما يُكتب شعراً والآخر نثراً ، وأن الحرب لها المكانة الأولى في الملحمة ، بينما يحتل الحب هذه المكانة نفسها في الرواية . والواقع أن اكثر القواعد أهمية في الرواية هي قاعدة المعقول وقاعدة اللياقة ، ونستطيع ان نضيف اليهما الفائدة الأخلاقية .

ب) المأساة والملهاة

انطلاقاً من تعريف ارسطو الذي يعود اليه المشرعون والشعراء باستمرار :

« إن المأساة هي تقليد لعمل رصين تام على شيء من الامتداد ، بخطاب منمق ، لا يكون ترويقه جميعه في كل قسم من أقسامه ، ويكون تحت شكل مأسوي لا روائي ، مستعملاً الرعب والشفقة لتطهير الأهواء التي من هذا النوع » .

ان تعاريف المعلقين تضيف بعض الميزات المتعلقة بالخاتمة وبوضع الاشخاص الرفيع . ويعتقد كورنيل ان طبيعة العمل الرصينة وأهلية الاشخاص تكفيان للتفريق بين المأساة والملهاة .

اما في ما يتعلق بالعمل ، فقد اجمع المشرعون على وجوب استقائه من التاريخ ،

أو من الأساطير كما أضاف بعضهم . وقد خضع الشعراء إلا أقليــــة شاذة لهذه القاعدة . أما ما يؤخذ من التاريخ ، فمن التاريخ الروماني على الاخص ، او من الأساطير الاغريقية . والواقع ان المواضيع الحديثة قد استبعدت اكثر فأكثر ، ولزم النقاد الصمت في ما يتعلق بهذا الامر . وكان ارسطو قــــد ميز بين العمل البسيط ، الذي لا يتضمن تقلبــاً ولا عرفان جميل ، وبين العمل المشترك الذي يتضمن هذين الشيئين ، او واحداً منهما ، واعتبر ان المأساة ينبغي ان تكون مشاركا . فتبعوه في هــذه النقطة على الأثر . ولكن ، أينبغي ان تنطوي المأساة على حوادث متنوعة ام لا ؟ لقد قــال شابلان سنة (١٦٣٠) بتجريد المأساة من الحوادث الى أقصى درجة ممكنة .

« ان الاقدمين ، بفكرهم الصائب ، حصروا الكوارث بالمسرح فقط ، كتلك التي تحتوي في ذاتها كل قوة الاشياء التي سبقتها... ينبغي ألا تضم القصيدة المأسوية سوى عمل واحــــد ، وقصير ايضاً ... وإلا أربكت المسرح وثقّلت على الذاكرة كثيراً » .

واعتبر دوبينياك ان ثلاثــــة انواع من المواضيع تصلح للمأساة : مواضيع الأهواء ، ومواضيع الدسائس ، ومواضيع المشاهد . فأوصى بالأولى ، ممزوجة بالثانية ، وأصرّ على ان تكون في غاية البساطة .

« على الشاعر ان يعتمد عملا في غاية البساطة دائما . . . ان اجمل حيلة هي ان نفتح المسرح في نقطة تكون أقرب ما يمكن من الكارثة ، لاختصار الوقت في اعداد المسرح ، وهكذا تتاح لنــا الفرصة للاهتمام بالأهواء ، وبافســاح المجال الواسع امامها ، وأمام المقاطع الممتعة » .

وهذه القواعد التي سبق تحديدها بدقة ، هي التي استند اليهــا راسين في مآسيه ، فنجد فيها كيف انه اتبــع هذه القواعد المعتمدة بحذافيرها . ان قاعدة البساطة الجديدة هذه دفعت بالمأساة نحو التركيز ، الذي كانت تقودهــا اليه — كما رأينا — المبادىء المختلفة والقواعد العامة المتنوعة .

البطل . — أعلن ارسطو ان البطل يجب ألا يكون مجرماً « ولا مستغرقاً في الفضيلة ولا مفرطاً في العدل ». وعليه « ان ينتقل من السعادة الى التعاسة ، لا بتأثير جريمة بل بسبب خطيئة » ، فيولّد هكذا الرعب والشفقة . واذا كان المشرعون الآخرون قد تبعوا ارسطو ، فان كورنيل قد اتخذ موقفاً خاصاً واضحاً : يمكن ان يكون البطل بريئاً تردّى في الشقاء ، أو شريراً تعساً . وبحسب ارسطو ، وقد تبعه في ذلك كل المحدثين ، يجب ان تكون له علاقة عيليّة أو تعاطف مع أولئك الذين يؤلفون القطب الآخر من المأساة . وقد قسم ارسطو الحالات التي يمكن ان تعرض عندما يقتل بطل شخصاً آخر الى أربعة أقسام ، وكان متصلباً في رأيه هذا ، وقد فضل المواضيع التي يلعب فيها عرفان الجميل غير المتوقع من الضحية دوره .

الأهواء .— ان ارسطو يقبل باثنين يكونان أساساً للتأثير المأسوي: الرعب، والشفقة . أما الاول فقد استبعد تقريباً في القرن السابع عشر ، لأن الكاتب كثيراً ما كان يسيء الى اللياقة . وبقيت الشفقة وحدها ، مع كورنيل ، ومن اجله وحده ، وبقي الاعجاب . أما دور الحب فهو من مرتبة اخرى : اذا شاء الكاتب ان يثير الشفقة او الاعجاب ، مهما كان المكان الذي يعطيه للحب في مأساته ، فلن يسعى الى توليد هذه العاطفة في قلب المشاهد . ان الحب هو دافع وليس نهاية للعمل . وتحت ضغط ذوق العصر في« الظرافة » وجب على المشرعين ان يقيدوا بقسوة مذهب ارسطو بقبولهم تصوير الحب في المأساة . وقد احتج كورنيل وحده في هذه الفقرة الشهيرة :

« ان وقار المأساة يطلب موضوعاً يهم الدولة ، او ميلاً اكثر نبلاً ورجولة من الحب ، ألا وهو الطمع او الانتقام ، لأنه يودّ ان يقدم شقاء يخيف اكثر من فقد عشيقة . ومن الصواب ان يمتزج الحب بأحداثه لأن في الحب الكثير من الرونق الذي يمكن ان يكون اساساً الرغبات ولهذه الاهواء الاخرى التي تكلمت عنها . على الحب ان

يكتفي بالمركز الثاني في القصيدة تاركاً المركز الاول للأهواء الاخرى».

واذا نظرنا في « الوضع » بعد « الابتكار » فإننا نجد عند المشرعين كثيراً من النصائح الدقيقة ،هي وصفات تتعلق بالصنعة اكثر مما هي عناصر لمذهب. ولهذا السبب نتركها جانباً . فنحن نرى فيها كيف نقيم عرضاً، وكيف نمشي في دسيسة ، وكيف نقود الى الخاتمة ، والى التقلب او عرفان الجميل . وقد أشبع المشرعون كل نقطة تفصيلية نقاشاً . وأعطوا التوجيهات الدقيقة نفسها لمدة العرض (ثلاث ساعات) والطول (بين ألف وخمسمائة وألف وثمانمائة بيت من الشعر) ، ولعدد الفصول (خمسة) وللمحتويات ، وللعلاقة التي فرضها دوبينياك بين الفصول ، بعد جدال دار حول « التكلم على حدة » وحول المونولوج الخ. . . ولنسجّل فقط ان هذه الوصفات التفصيلية ترتبط كلها بعناية بأحد مذاهب المبدأ الكلاسيكي الكبرى .

ان نظرية الملهاة تنحصر في أشياء زهيدة، ولا يكاد ارسطو يأتي على ذكرها، اما المعلقون عليه فقد حددوها « كقصيدة درامية من الدسائس تعرض على المسرح اشخاصاً وضيعين في اعمال مأخوذة من الحياة اليومية » . وينبغي ان ينتصر المعقول فيها اكثر منه في غيرها ، وأن تكون الخاتمة مؤاتية ، والدسيسة ملفقة . هذا كل ما هو من خصائص هذا النوع . اما ما تبقّى فتطبق عليه قواعد المأساة ، او يُكتفى بعبقرية الكاتب الطبيعية .

ج) الأنواع المختلطة : الملهاة المأسوية ، والدراما الراعوية

ان المذهب الكلاسيكي يؤكد المبدأ الكبير القائل بالفصل بين الانواع ، وهو بهذا يستبعد الانواع المختلطة ، ولكن ذوق الجمهور فرض هذه الانواع من سنة (١٥٥٠ الى سنة ١٦٣٠)، وكان الهوس بوضع النظريات من القوة بحيث اوجب وضع نظرية لها . إن الملهاة المأسوية هي مأساة خاتمتها مفرحة ، رصينة في موضوعها كالمأساة ، ولكنها مخترعة كالملهاة ، فيها يسير شرفاء المأساة ووضعاء الملهاة جنباً الى جنب ، أما اللهجة فهي تارة رفيعة وطوراً عادية .

أما الدرامــا الراعوية فقد تكيّفت بسهولة سنة (١٦٣٠) مع القاعدة الكلاسيكية ، واندمجت شيئاً فشيئاً بالملهاة .

والملهاة البطولية هي مسرحية أشخاصها كأشخاص المأساة وموضوعها موضوع الملهاة . وقد وضع كورنيل نظريتهـا في « اهداء » مسرحيته « دون سانش داراغون » .

د) الأنواع الصغيرة : الراعوية ، الغنائية ، الهجائية

تعرض القصائد الراعوية حياة رعـاة يترنمون بالطبيعة ويغنون حبهم . إن صفتها الرئيسية هي السهولة والطبيعية ، ويجب ان تبتعد عن كل ما ينافي اللياقة ، ونظرياً السماجة ، اما في الواقع ، فعن كل ما هو خشن ، وكل ما له صلة مباشرة بالواقع الريفي . ان هذا النوع مصطنع ، ولم يُخدع به احد ، لا الكتاب ، ولا الجمهور ، ولا المشترعون . اما موقف الكنيسة منه فهو بحسب الاب رابين:

« قصيدة معدّة للبكاء والشكوى .. ذات صفة مؤلمـة ... وقد استعملت بعد ذلك في المواضيع العاطفية ... ونحن نسمي بلا تميز كل قصيدة من هذا النوع رثاء » .

انه في الواقع نوع مبهم الحدود ، يصمت امامه كل مذهب ، ما دامت قيمته الوحيدة في عذوبة التعبير ، التي لا تستطيع ان تقيدها اية قاعدة ، وفي رقة « وصف العواطف » التي هي عمل موهبة شخصية ، وفي الاخلاص الذي يبعد كل قاعدة تقريباً .

وقد قصر المشرعون كذلك في حق « الأود » ، افضل ممثل للنوع الغنائي . فطُلب فيها النبل « في التعبير وفي المادة » ، ومواضيعها كثيرة التنوع : « مديح الآلهة ، تمجيد البطولات الكبيرة ، الحب » . اما ما يعطيه مكانته الفريدة بين الانواع الشعرية الاخرى ، فهو انـه بدلاً من ان يخضع للعقل ، يتطلب ذلك « العنف » الذي كان رونسار يطلبه في كل خلق شعري ، وعلى هذا النوع ايضاً

ان يقدم مظاهر الفوضى .

اما « الانواع الصغيرة » ، الروندو ، والمادريغال ، والبلاد ، والابيغرام ، والهجاء ، فليس لها من قانون سوى متعة فكر المؤلف ، وليس لهـــا نظرية تتعلق بها .

★

رأينا تحت اي تأثير تكوّن المذهب الكلاسيكي ، ورأينا بعد ذلك مبادىء هذا المذهب الكبرى والقوانين الخاصة بالانواع ، كما وضعها المشرعون و « العلماء » بين سنتي (١٦٣٠ و ١٦٦٠) تقريبـــاً . وبفضل العمل الدائب ، والتأمل المنطقي ، تمكن جماعة من المتشرعين ، ولعل اعمقهم علماً وأكثرهم أصالة هو شابلان – تمكنت في مدى ثلاثين سنة من وضع مذهب ادبي ، لم يكن له من مثيل على الاطلاق ، في اي حقبة ، لتجانسه ، ومتانته ، ودقته . وحوالي سنة (١٦٦٠) كان « العلماء » قد اتموه وانتهوا من وضعه . قلنا (١٦٦٠) ، اي قبل ان يكتب معظم شعرائنا المشهورين امثال موليير وراسين ولافونتين وبوالو .

وبعد سنة (١٦٦٠) ، ماذا كان تفكير الادباء العباقرة ، هؤلاء المهرة في صناعتهم ، بنظريات من سبقوهم ؟ ألم يكن لهـــم تفكيرهم الخاص بالنسبة لفنهم ؟ وما صار اليه هذا المذهب المتين الاساس بين ايديهم ؟

الفصل السابع

المذهب الادبي لكبار العباقرة

كثيراً ما صادفنا في الفصلين السابقين واحدا من كبار العباقرة الخلاقين ، هو كورنيل . والواقع ان كورنيل كتب معظم مسرحياته المأسوية في الوقت الذي كان المذهب الكلاسيكي يتكون فيه . وقد تكون هذا المذهب في جزء منه ، دفاعاً عن عمله الادبي أو مهاجمة له . فالنقاش الذي دار حول مسرحية « السيد » مثلاً ، والجدال الذي اثارته ، اجبرا « العلماء » على تحليل افكارهم ، وعلى وضع قوانين متنوعة للعمل الادبي . وكورنيل ذاته الذي كان يهاجم بالتالي قد دافع عن نفسه في « مقدماته » وفي « خطبه الثلاثة عن القصيدة المأسوية » . وهكذا تكون حتى سنة (١٦٦٠) – تاريخ نشر كتبه في ثلاثة مجلدات – مذهب خاص يتميز في نقاط عديدة ، ويحترم كثيراً أرسطو والملقية عليه بدون شك ، لان كورنيل احس انه لا يستطيع وحده مجابهة ضغط الرأي العام الذي لا يقاوم .

هل يريد المذهب ان تكون المأساة داعية للاخلاق ؟ ان كورنيل يصر على غايتها الاولى هي الامتاع . هل يريد المذهب الا يكون المجرم ابداً مجرماً بكل ما في هذه الكلمة من معنى ؟ ان كورنيل يدافع عن كليوباتره ، كما صورها في مسرحيته « رودوغين » ذات ارادة حديدية ، لا يردعها وازع من ضمير ، إذ ان

الارادة الجديدة ، حتى في خدمة الجريمة ، هي من صفات المأساة . هل يريدون ان ينتصر المعقول في كل مكان ؟ ان كورنيل ، على العكس ، يؤكد ان اللامعقول ، اذا كان من حقل الممكن ، فإنه اكثر اهلية للتأثير في القارىء ، « بتحريك اهوائه بقوة » . هل يفرضون « الوحدات » ؟ ان كورنيل يخضع لها ، ولكنه يُظهر بأية صعوبات نصطدم في محاولة تطبيقها . هل يعطي المشرعون مكانة كبيرة لوصف الحب ؟ ان كورنيل يعلن ان الحب « هو هوىً » مثقل جداً بالضعف « ليكون السيد في مسرحية بطولية ». هل يطلب أرسطو بطلاً تمتزج فيه الفضيلة بالنقائص ؟ ان كورنيل يدعي ان بطل المأساة يمكن ان يكون « فاضلاً جداً او شريراً جداً » . هل قانون الفصل بين الانواع هو قانون مطلق ؟ ان كورنيل يضع نظرية الملهاة البطولية ، وهو نوع جديد تختلط فيه جميع الانواع .

فنحن نرى اذن اية اصالة عميقة يظهرها كورنيل في ما يتعلق ببعض النقاط. وهذه الاصالة يفسرها سبب تاريخي اكثر مما تعود الى صفة مميزة في طباعه . وعندما قدم كورنيل رواياته الاولى للتمثيل، ووضع طريقته المأسوية ، لم يكن المذهب الكلاسيكي يتمتع بالسلطة التي تمتع بها في سنة (١٦٦٠) وما بعدها . الا ان هذه السلطة يجب الا تخفي عنا الاتفاق التام الذي ساد بين مذهب كورنيل ومذهب « العلماء » بالنسبة لجميع مبادىء الفن الكبرى . والواقع ان اصالة كورنيل تجيء من مفهومه للمأساة على انها عرض لعمل كبير ، لا عرض للطباع . وعندما اقرّ هذا المفهوم كانت له حصته في نشر مذهب انكار الوحي، وتقليد الطبيعة والاقدمين ، واللياقة ، والانساني المدهش الخ ...

★

اما راسين ، فيبدو ان « العلماء » لم يعملوا في ميدان المسرح الا من اجله ، لكثرة ما استفادت عبقريته من الشدة التي فرضها على فنه . وحتى الطريقة

نفسها التي لجأ اليها في التقيد بارشاداتهم والخروج عنها، فانها تقدم صورة واضحة عن العلاقات التي ينبغي ان تسود بين المشرع وبين مطبقي نظريته .

ان النصوص التي يعبر بها راسين عن مذهبه نجدها في مقدمات مسرحياته المأسوية التي نشرت بين سنتي (١٦٥٦ و ١٦٧٧) . وهي نصوص قصيرة جداً ، وعمل راسين البناء لا يُقارن بعمل كورنيل . لقد استخرج فقط من نظرية رأينا تعقيدها ، بعض النقاط التي يبدي رأيه فيها ، ملحاً بوجه عام على مجاراة رأي « العلماء » اكثر من معارضته .

ينبغي ان يتحول العمل الى اقصى درجات البساطة ليكون معقولاً ، طالما كان سيحدث في يوم واحد وطالما كانت لعبة العواطف هي سنده الوحيد (المقدمة الاولى لبريتانيكوس) ، وفي هذا امتداد طبيعي للمذهب الذي وضع قبل سنة (١٦٦٠) والنتيجة المنطقية التي لم يستطع التوصل اليها ، لانه اخذ بعين الاعتبار سلوك معاصريه . وقد جارى سلوك معاصريه كذلك عندما اوصى الا يُحمل شيء الى المسرح لاتكون له فائدة فيتسيير العمل حتى الخاتمة، وكذلك عندما اخضع الحقيقة التاريخية للاحكام التي كان يصدرها « الناس الشرفاء »على العادات والحكم في العصر المذكور .

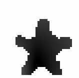
اذن فالاصلاحات التي يقترحها راسين هي جد قليلة ، والتقدم الكبير الذي احرزه لم يكن في المذهب بل في التطبيق ، اذ حمل الى وصف الاهواء ما كان ينقص سابقيه من رقة وحرارة في العاطفة ، ومن سهولة ، ومن طلاوة وتناغم في التعبير ، مما اعانه على اكمال ما امتاز به المذهب ، بما كان في ذوقه الشخصي من كمال .

★

من بين الانواع الوجيهة التي رأيناها لم ندرس بعد نظرية « المثَل » ذلك ان

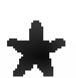
المشرعين لم يهتموا بها ، وهذا يكفي لشرح سكوت بوالو عن هذا النوع في «الفن الشعري » . وقد ابدى لافونتين رأيه بتواتر ، ولو باقتضاب ، بالطريقة التي يفهم بها نظرية هذا النوع .

ومعلمه هنا هو ايزوب وامثاله ، لاارسطو وكتابه في « الشعر » . ان غاية المثل مزدوجة : يجب ان يعلم بأخلاقيته التي لن تكون فعالة الا اذا عرفت « القصة » كيف تمتع ، ومن جهة اخرى ، فالقصة وحدها تكون لهواً باطلاً اذا لم تستعمل « لتبليغ الوصايا الاخلاقية » . فاذا شئنا ان نمتع علينا بالتنويع ، لا في المواضيع بل بالتعبير وتفاصيل القصة ، كما هي الحالة في المحادثة . وهذا ما يسميه «الفرح»، واثارة الفرح عنده هي نثر التفاصيل المحببة ، واعطاء المواضيع كلها « مظهراً مفرحاً » . اما التعليم فيكون مزدوجاً : اخلاقي : لأن المثل يقدم « الحكم والاخلاق » ، وعلمي : لأنه يعلم « طباع الحيوانات » ويطلعنا على مبررات المقارنة بين بعض الناس وبعض الحيوانات . ها هي ذي قواعد هذا النوع الدقيقة ، وغني عن القول ان لا فونتين قد طبق من المبادىء الادبية الكبرى ما كان موضوعا بالطبع قبل سنة ١٦٦٠ .



لقد رأينا فقر المذهب الادبي في ما يتعلق بالملهاة ، في حين ان واحدا من اكبر عقول العصر قد كرس نفسه لهذا النوع ؛ ولم يكن موليير يملك موهبة العمل المسرحي ، تحت جميع مظاهره وحسب ، بل كان يملك الى ذلك الذوق في الافكار ، وقد سمحت له المهاجات العنيفة التي تعرض لها منذ ان مُثلت مسرحياته الاولى في باريس ، بأن ينشر على الملأ بعض عناصر لنظرية في الملهاة. وكان « العلماء » والمتحذلقون من بين اعدائه الذين انتقدوا باسم صحة اللغة ما نال استحسان « الناس الشرفاء » والبلاط ، وما كان ثمرة ممارسة طويلة لضرورات المسرح الملموسة . فراح موليير يرد عليها من خلال نجاحه وخبرته .

والواقع انه كان قد تبنى اسس المذهب الكلاسيكي ، ولم يبزه احـد في بث الحياة في اكثر هذه الاسس اهمية . ولكن عندما كان يرى ان احدها يعـارض الممارسة المسرحية ، لم يكن يتردد في اعطائه المكانة الثـانية ، معتبراً الجمهور سلطة اعظم من شابلان او دوبينياك . وهكذا توصل بجرأة تكاد تكون فريدة الى انتقاد مبدأ القاعدة نفسـه. « ليست هذه سوى بعض ملاحظات يمليهـا العقل السليم على ما يمكنه ان يزيل السرور الذي نحس به ازاء هذا النوع من القصائد.. ان هذا العقل السليم نفسه الذي كوّن هذه الملاحظـات فيما مضى يستطيع ان يكونهـا الآن ، بدون مساعدة هوراس او ارسطو » . « انكم لمضحكون بقواعدكم التي تربكون بها الجهال وتشوشون بهـا افكارنا كل يوم ... اريد ان اعرف ما اذا كان الحصول على المتعة لا يعد اكبر قاعدة بين القواعد الكبيرة» .
وعارضوه لانه لا يحترم المعقول ، فأجابهم انه ينقل الطبيعة ويقوم بعمل اخلاقي بتصويره الرذائل والمضحكات على حقيقتها،والطريقة الوحيدة لبلوغ هذا الهدف هي ان تكون في الوقت ذاته دقيقا في الملاحظة وعاما في الوصف . وموليير ، الذي سخر من القواعـــد ، اكد بشكل اوضح مبـــادىء المذهب الكلاسيكي الكبرى .



يعتبر بوالو ، الذي صدر كتابه «الفن الشعري» سنة (١٦٧٤) ، بوجه عام ، كخالق للمذهب الكلاسيكي . وقد رأينا كيف يجب أن نفكر بهذا التقليد . عندما بدأ بوالو بكتابة « هجائياته » الاولى سنة (١٦٦٠) كان المذهب الذي عبر عنه بعد اربعة عشر عاماً قد توطدت اركانه، وحظي بموافقة الجميع تقريباً. وكان اعداؤه يقاسون النزاع فأثقل عليهم بضرباته، وكانت انواع الهزل والتكلف والتفخيم قد دخلت هي الاخرى في دور النزع . ولم يكن هو الاول في ايجاد او ابتكار اي مبدأ من المبادىء الكبرى التي يضمها عمله الادبي التعليمي ، وهو الى

ذلك أقل عمقاً ودقة من المشاهير الذين سبقوه ، وكان في الغالب مبهما غامضاً ؛ ومن كان ذا رغبة في التعلم وفي دراسة مبـادىء الفن الادبي والقواعد والانواع دراسة عميقة ، فانه لن يجد دروساً مفيدة عند بوالو ، مثلمـا يجد عند المشرعين الذين استعرضنا افكارهم . لقد عمم علم النقد ، وسهله ، وكثيراً مـــا شوهه ، ولكن فضله الذي لا ينكر هو في صهر هذه المبادىء في اشمار خـالدة بمتانتها وصوابيتها. ولم يكتب نقدا بالمعنى الصحيح الا في مؤلفه «ملاحظات على لونجين» (١٦٩٤) راجعا الى المناهل الاصلية ، ومحاولاً اتخـاذ موقف شخصي ، والى ذلك كانت حصة بوالو في ايجاد النظريات ضئيلة جدا ، ومكانه في تاريخ المذاهب الادبية لا يمكن إلا ان يكون جد محدود . ولم تكن افكاره واضحة وأصيلة الا في المواضيع التي عالجها بنفسه ، وبنوع خاص الهجاء .



لقد وسع كبار شعرائنا الكلاسيكيين المذهب الذي وضعه كبـار مشرعي المدرسة الكلاسيكية وروضوه . والواقع انه بعد سنة (١٦٦٠) صحح مفهوم جديد كل ما كان عليه هذا المذهب من تشدد وآلية ، فخطـا اذ ذاك خطوته الاولى ، التي هي الذوق . ولمـا قُبلت هذه المبادىء ، بدون جدال ، في الخلق الادبي ، لم يكن باب التطور الكلاسيكي مغلقاً . لقد نصح رونسار ومدرسته بتقليد الاقدمين ، اذ كانوا يعتقدون ان التقليد الدقيق والتقصي في البحث ، على قدر الامكان ، يكشفان وحدهما عن الوسائل المؤيدة للكمال . وقد اعتبر شابلان ومشرعو القرن السابع عشر ان التقليد وحده لا يكفي ، بل يجب اولا استقاء مبادىء العمل الادبي المجردة من ينبوعها ، عند ارسطو والايطاليين ، وتوضيحها وعرضها ، والتعليق عليها . اما بوالو ونقاد القرن الثامن عشر فقد اعتبروا ان المبادىء والقواعد لا تكفي ، وانه يُخشى على الفن ان يمر بين حلقـات الشبكة الايديولوجية وانّ على مبدأ جديـــد هو الذوق ان يتدخل في تطبيق المذهب ،

ولهذا الذوق مجاله في التعبير خاصة وهو خاضع لعلم البيان الذي لا يؤلف مذهبا ادبياً ، ولكننا سنرى فيما بعد انه سيصبح في القرن الثامن عشر قاعدة القواعد ، اذ يتحول من صيغة للتعبير الى مبدأ شامل تخضع له جميع المبادىء الاخرى .
ولقد وقعوا في الخطأ نفسه الذي وقع فيه رونسار، اذ اعتقد ان التقليد الدقيق، لكبار الكتاب الكلاسيكيين ، في التصميم والتعبير ، وتقليد راسين بنوع خاص يكفي لبلوغ درجة عبقريتهم ، ومساواتهم في روائعهم الادبية ، واهملوا ذلك المذهب القوي ، الذي عُمل له باخلاص ، والذي استقوا منه هم ايضـاً مبادىء فنهم .

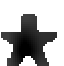
القسم الثاني

قديم وجديد

(١٦٧٥ - ١٧٨٩)

بين صدور « الفـــن الشعري » لبوالو (١٦٧٤) وبين موت شينيه أو موته أدبياً على الاقل (١٧٩٠) ، انقضى اكثر من قرن لم يقم فيه بناء مذهبي ، شبيه بالبناء الذي رأيناه يقوم في العصر السابق . ولقـد تميز هذا العصر ، بوجه عام ، بالنضال بين تيارين متساويين في القوة : احترام التقليد المذهبي من جهة ، والحاجة الملحة للتجديد من جهة اخرى . ولكن هذين التيارين لم يكونّا نقـّاد مختلفون ، لأن كلا من هؤلاء النقاد ، تقريبـاً ، كان يحمل في ذاته بذرة هذين الميلين ، وكان احترام الماضي من القوة بحيث لم يكن احد ليجرؤ على التحرر منه ومحاربته صراحة ، وكانت الحاجة الى التجديد من الالحاح بحيث لم يجرب احد تطبيق المذاهب الموروثة عن العصر الماضي ، على الاذواق الجديدة ، والجمهور ، والعادات ، وطريقة التفكير ، والحياة الاجتماعية ، والفلسفة الجديدة . فأعادوا النظر في المبادىء ، وتبنوا بشكل لاشعوري مبادىء جديدة ، مـــع احترام القاعدة التي تنتج عنها منطقياً ، والتي اصبحت لأجل ذلك مستحيلة ومزعجة . غير ان فولتير ، اكبر كتاب ذلك العصر ، الذي ستكون سلطته في ميدان الادب مقدّرة ومحترمة بالاجماع ، والمتشرّب بالاعجاب المطلق بالفن الكلاسيكي ، فقد ابقى عصره بعنـاد شديد في خط الذوق التقليدي ، في كتبه على الاقل ، ذات القيمة الادبية الرائعة ، وفي عمله الشعري . ولكن فولتير هـــذا ، المجدد في الفلسفة ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، لم يتمكن من العمل الا بتغيير هدف العمل الفني . ولكنه بسبب رغبته الحارة في ارضاء جمهور البلاط ، الذي كان قد تطور هو الآخر ، فإنه لم يبدل في تصميم العمل الفني ، ولم يعط دروساً في التجديد ، مكتفياً بالارشادات . فهو بدون اي شك يمثل التقليد في هـــذا الحقل ، وكان هو الرادع القوي لمحاولات التجديد الادبي . والواقع ان مصير المذاهب الادبية يتقرر في ميدان الشعر ، والمسرح والملحمة ، بنوع خاص ، وما كان لأحد ان يضاهي فولتير في هذا المجال . وبعد انقضاء زمن طويل على موته ، وحتى سنة (١٨٣٠) كانت سلطته الادبية مـا تزال وطيدة عند معظم الجمهور . وجاء « لاهارب » فقوّى هذه السلطة ومدّدها الى ما بعد الثورة بتزمته الضيق

وبما كان له من سلطة في النقد ، ويجب ألا ننسى قوة المقاومة لئلا يدهشنا البطء الذي سارت فيه النظريات الجديدة في فرنسا الى النصر ، في حين كانت تبدو بذورها في اواخر القرن السابع عشر. وكان المذهب الكلاسيكي ما زال متمتعاً بكل سلطانه وتأثيره ، عندما بدأت تظهر نظريات جديدة. ولهذا فاننا نتناول هذا الطور بعد« الفن الشعري »مباشرة، عندما كان لافونتين ما زال بعيداً عن اتمام « أمثاله » وراسين مآسيه ، وبوالو هجائياته ورسائله ، وبوسويه خطبه . ومات شابلان في هذا الوقت . فبدا ان موته كان الاشارة المنتظرة ، لتسلط الاضواء على نظريات جريئة .



الفصل الأول

النزاع حول « المدهش المسيحي »
نزاع الاقدمين والمحدثين

أوصى المذهب الكلاسيكي باستعمال « المدهش » في الملحمة . والديانة المسيحية ، بما فيها من معجزات ، الا تقدم مادة مثالية لهذا النوع ؟ ان العصر الوسيط قد استعملها بدون تمييز . وقد قدم « لاتاس » الذي نال شهرة واسعة بكتابه « اورشليم المنقذة » (١٥٧٨) نموذجاً للشعر الملحمي ذي الموضوع المسيحي . وفي القرن السادس عشر كتب « مونكرستيان » ، و « بارتاس » مآسي وقصصاً ملحمية مبنية على أسس « المدهش المسيحي » واعلن « فوكلين دي لافرينيه » سنة ١٦٠٥ شعر الالهام المسيحي . اما «غودو» من بطانة فندق رامبوييه والذي اصبح فيما بعد اسقف فانس ، فقد نشر سنة (١٦٣٣) « اعمال مسيحية » *Oeuvres chrétiennes* مع مقدمة دعا فيها الشعراء الى ترسّم خطاه في هذا السبيل ، وبقي مصدر الهامه الشعري هو نفسه حتى سنة (١٦٦٠) . وبعد سنة ١٦٤٠ ، وقبل سنة (١٦٤٥) كان قد ظهر عشرة مآسي دينية من بينها بوليوكت .

ولكن «العلماء» شجبوا هذه المحاولات باسم العاطفة الدينية نفسها ،وزعموا ان في مزج الاشياء المقدسة بضلال « الامثال » وملاذ الفن الباطلة تدنيساً لهذه

الاشياء . وبعد سنة (١٦٥٠) قضى كورنيـــل نفسه ، « وسانت ايفريموند » وغيرهما من المشرعين بإبطال استعمال الديانة في المسرح .

اما في ما يختص بالملحمة فقد كانت المحاولات عديدة وان تأخرت في الظهور، بسبب العمل الطويل الذي يكرسه الادباء لاعمالهم هــذه . فنستطيع ان نحصي بين سنة (١٦٥٣ و ١٦٧٣) عشرين ملحمة مسيحية ، تعتمد كل منهــا تقريباً ، على خطاب او بحث ، او مقدمة ، مخصصة للدفاع عن هذا المذهب الجديد .

وكان المدافع الاساسي عن هــذا الموضوع هو « ديماريه دي سان سورلين » الذي اعلـــن منذ سنة (١٦٥٠) عـــداءه للشعر الوثني ونشر سنة (١٦٥٧) « كلوفيس » في اربعـــة وعشرين نشيــداً ، ومن سنة (١٦٧٠) الى سنة (١٦٧٤) ضاعف اعمــاله الشعرية ، وكتاباته النظرية ، في سبيل شعر مسيحي يتخذ له اساساً مبدأ المعقول ذاته .

ان احدى القواعد الاساسية لهــذا الادب الجديد هي عدم ادخال الآلهة الوثنية في موضوع مسيحي ، وقد تأكدت هذه القاعدة سنة (١٦٣٦) ، خــلال نقاش عنيف دار بين بلزاك و « هنسيوس » ، وفرضت نفسها اكثر فاكثر بعد سنة (١٦٦٠) . ولقد اوجبت قاعدة ثانية احترام الكتاب المقدس احتراماً مطلقاً، ومنعت – في هذا المجال – الحريات التي يجيزها المذهب للكاتب الذي يستمد مواضيعه من التاريخ ... فكان في هذا الاستثناء ، اول ثغرة مهمة في بنـــاء المذهب الكلاسيكي المنطقي ، فالحقيقة ينبغي ان ترجـع على المعقول . وكل ما يسمح به للشاعر هو اضافة بعض التفاصيل « لجعل الحقيقة اكثر جمالاً » .

ان تكون هذه المحاولات قد انتهت جميعها الى الفشل، فهذا امر جد معروف لان العبقرية لم تكن على مستوى الطموح ، وخاصة لان النماذج الوثنيـــة ، هوميروس وفرجيل كانت حاضرة ومستقرة في اذهان الشعراء المحدثين ، الذين لم يكن لهم من عمل سوى تحويل الاعمال والتعابير القديمة الى اعمــال مسيحية . وعندما هاجم بوالو سنة (١٦٧٤) ديماريه ، والمبدأ نفسه الداعي لشعر مسيحي،

ربح معركة كان النصر فيها اكيداً منذ مدة طويلة .

والواقع ان المدافعين عن الشعر المسيحي ، وعلى رأسهم ديماريه ، كانوا يمثلون « المحدثين » . وكانت تكمن وراء إلحافهم بالمطالبة ، وقد تبرز في بعض الاحيان ، حاجة ملحة للتوفيق بين الادب وروح العصر الذي ينفتح فيه . وبدا لهم مستغرباً ، ومخالفاً للأدب والذوق الا يكون لعصر مسيحي سوى شعر غريب عن اكثر مشاغله مؤالفة . وكان يمكن ان تكون نتائج جهودهم – وقد كانت لها بعض النتائج – خلع نير القديم وابدال المذهب الكلاسيكي ، الذي كان يتأكد انتصاره ، بمفهوم جديد اقل صفاء في الشكل ، حيث مقياس الجمال لا يعود مجموعة من القوانين الفكرية والجمالية ، بل عاطفة جديدة حقيقية . كانت هذه اول ثغرة احدثت في المذهب الانساني المنتصر منذ زمن طويل . كيف نعتقد في الواقع ، ان الحقيقة ليست اهلاً لتوليد روائع ادبية ، كما تستطيع ذلك الاكاذيب الوثنية ؟ وكيف يمكننا الاعتقاد ان أدباً مستلهماً من الله الحقيقي ، لا يتفوق على ادب مستلهم من الوثنيين واصنامهم ؟

ان قضية الشعر المسيحي ، كما عرضت من سنة (١٦٣٥) الى سنة (١٦٧٤) هي الفصل الاول من معركة بين الفكر الحديث – هنا النفس المسيحية – وبين الفكر القديم – هنا الميثولوجيا الوثنية – ولنقل على الفور ، ان المحدثين خسروا المعركة في هذا المجال ، الى ان جاء «شاتوبريان» سنة (١٨٠٢) ، وانتزع بكتابه « عبقرية المسيحية » *Génie du Christianisme* النصر المؤزّر.

★

كان لا بد للمعركة من ان تتسع بعد بضع سنوات من ظهور «الفن الشعري» تحت اسم «نزاع الاقدمين والمحدثين» ، واستمرت هذه المعركة من سنة(١٦٨٣) الى سنة (١٧١٩) ، وهي تتضمن طورين يختلف فيهما الغرض والممثلون اختلافاً بيّناً .

استمر النزاع الاول من سنة (١٦٨٣) الى سنة (١٧٠٠) وانتهى بفوز

المحدثين ، وهو فوز ضمني وجزئي ، ولكنه اكيد .

وكان الممثل الاول فى المركز هو «شاربانتيه» (١٦٢٠) — ١٧٠٢) ، فقد أوصى بحرارة في « أكاديمية تسجيل الأوسمة » باعتماد اللغة الفرنسية عوضاً عن اللاتينية في الكتابة على المباني العامة» ونشر سنة (١٦٨٣) ، دفاعاً عن مبدئه، كتابه *De l'Excellence de la langue française* معلناً فيه : أننا ان كنا نفضل الأقدمين فذلك لأننا نحسد الكتاب الفرنسيين المعاصرين . كيف نشعر بقوة تأثير الكتاب الفرنسيين علينا كما نشعر بتأثير الكتاب اللاتين ، ولا نعترف أن في لغتنا من التناغم بمقدار ما في لغتهم « طالما كان تأثير لغتهم ينحصر في أنها ترضي السمع ، وأننا دائماً مسحورون بلهجة وتركيب اقوالنا ..؟» وهذه حجة أخرى : إن الأقدمين ، والحق يقال ، هم اكثر شباباً منا ، لأنهم أقل خبرة : « ان النوع البشري ، وقد أضاف ألفي سنة الى وجوده، كمّل معارفه الأولى باكتشافاته الاخيرة ، حتى اننا نستطيع ان نفخر ، بدون ادعاء ، ان عصرنا اكثر تنوراً من عصرهم » . فضلاً عن ان أدبنا قد أنتج اعمالاً تتساوى قيمتها مع أعمال شيشرون وفرجيل وأن خطباءنا الدينيين على الأخص يضاهون الخطباء السياسيين في العهد القديم ، لقد تغير استعمال الخطابة ولم تتغير صفتها . أضف الى ذلك اننا اذا حصرنا أنفسنا في الإعجاب بالأقدمين فقط فنخشى ألا نستطيع التقدم بلغتنا ، وأننا بإضاعتنا وقتاً طويلا في دراسة اللغات القديمة ، فنحن نضيّع وقتاً ثميناً يمكن ان يُنفق بطريقة افضل ، في تقدم العلوم .

أليس في هذه الثقافة الإغريقية اللاتينية محاولة هدم للمذهب الكلاسيكي المبني عليها ؟ أليس في ذلك دعوة لتكوين جمالية جديدة مبنية على مبادىء اكثر جدّة ، وعلى علاقة أشد اتصالاً بعادات العصر ؟

★

ان عمل شاربانتيه الأدبي يكمل محاولات ديماريه . وبالرغم من اننا لا نستطيع ان نقيم صلة قريبة بين الكاتبين، فاننا لا نستطيع ان نفكر ان جهودهما

تسير في نفس الاتجـاه ، وتقود الى الاقلال من التأثير الاغريقي اللاتيني وسحر الاقدمين . ولكن مؤلفات شاربانتيه ، التي لم تكن تتكلم ، في الواقع ، الا عن اللغة ، لم يكن لها اي صدى . ولم تكن هذه حال الخطاب الشعري الذي ألقاه شارل بيرو في الاكاديمية الفرنسية ، في جلسة ٢٦ كانون الثاني من سنة ١٦٨٧ ، تحت عنوان : عصر لويس الكبير .

ان شارل بيرو ، كاتب « القصص » الشهيرة ، بحث هذه القضية العـامة معلناً ان الكتاب المحدثين ، يتفوقون على الكتاب الاقدمين بعلمهم وينبغي ان يتخطوهم ، فضلا عن ان كتّـاب لويس الرابع عشر ، بفضل حماية الملك يرتقون الى مستوى الاقدمين . كانت هذه القضية قابلة للنقاش ، ولم يكن فيهـــا ما يصدم في حد ذاتها ، ولكنها اصبحت كذلك بسبب الهجمات التي شنها الخطاب على أجدر الكتاب الاقدمين بالاحترام والتقدير ، وبسبب الاحتقار الشديد الذي اظهره نحوهم .

فأجاب لافونتين ، في السنة نفسها ، برسالته الى « هويه *Huet* »، اسقف أفرانش البحاثة الشهير ، وقد جاء في تلك الرسالة: ان روائع شعراء العصر القديم تبقى النموذج الافضل، ثم يشتكي من ان ذوق العصر لا يتبعه في هذه النقطة .

واتخذ فونتنيل موقفاً له سنة (١٦٨٨) في كتابـــه « تعرض للأقدمين والمحدثين » فقال : إن أدمغة الاقدمين لم تـُصنع بطريقة غير التي صنعت بهــا ادمغة المحدثين ، فيستطيع المحدثون والحالة هذه ، ان يجيدوا العمل مثلهم . اما الفرق الذي يمكن ان يحدثه المناخ بين العقول ، فتقضي عليه الثقافة . ان المحدثين قــد ورثوا كل ما اكتسبته العصور السالفة ؛ « وهو ليس سوى عقل واحـــد تثقّف طوال هذا الوقت » ، والانسانية التي عرفت شبابها في الزمن القديم ، استطاعت آنذاك ان تنجح نجاحاً افضل في الانواع التي تحتاج الى الخيال اكثر منها الى العقل ، اما الآن فنحن في سن الرجولة ، حيث الانسان « يفكر بقوة اعظم ، وهو مستنير اكثر من اي وقت مضى » . ولكن هذه الانسانية لا

تستطيع وهي تشيخ ، وهي تكتسب دائماً عقلا ، ان تفقد ميزات شبابها . وسيجيء اليوم الذي يرفع فيه الاحفاد ، الذين هم اكثر حياداً من المعاصرين ، كبار كتاب عصر لويس الرابع عشر الى مصاف الاقدمين ، وقد يفضلونهم عليهم ؛ « لا شيء كذلك يوقف تقدم الاشياء ولا شيء كذلك يحدّ العقول كالاعجاب المفرط بالاقدمين » . ان عبادة ارسطو أخرت كثيراً تقدم الفلسفة والعلوم ، وسيكون الامر كذلك اذا صار ديكارت يوماً هدفاً لعبارة مشابهة .

ان اهمية كتاب فونتنيل كبيرة جداً ، وعقلة المستنير أجاد طرح المسألة . ان اضعف العقول تفكيراً لا يمكن الا ان يدهش من الخطوات الجبارة التي خطاها العلم والفلسفة في اقل من مائة سنة . وهذه الملاحظة أثرت بقوة على كل مقارنة بين المحدثين والاقدمين ، وقد تأثرت بها حتى الاحكام المفروض فيها ألا تصدر الا على الادب ؛ لأن الادب ليس فناً فقط ، بل هو كذلك فكرة . ألم يؤكد اكثر مشرّعي المذهب الكلاسيكي استقامة ، كمبدأ أساسي ، ان العبقرية الطبيعية ، التي يقودها الفن ، ينبغي ان يدعمها علم شامل . وقد طالب ديماريه سنة (١٦٧٠) وسنة (١٦٧٣) ، وكان هو الاخير ، بأن يكون الشاعر عالماً بكل شيء « بالتاريخ ، والجغرافيا ، وعلم الفلك ، وأسرار الطبيعة ، والمنطق ، والاخلاق ، وعلم البيان ، والامثال ، والزراعة ، والهندسة ، والرسم ، والنحت ، والتصوير والموسيقى » ... اكتفي بهذا . من هذه الناحية فتح المذهب الكلاسيكي الابواب امام التجديد ، ومن هذه الناحية كان يمكن تخريبه نهائيــاً ، بالرضوخ لاحدى هذه القواعد الاساسية . والواقع انه اذا كان هذا العلم ضرورياً فإن تقدم المعارف يجعل العمل الادبي اكثر كمالاً ويضمن تفوق المحدثين . وفونتنيل ، الذي هو في اعماقه محدث ، سارع الى الافادة من هذا العيب في الدرع .

لقد رأينا أن مفتاح المذهب الكلاسيكي هو العقل ، الذي تعود اليــه ، في النهاية ، كل المبادىء الاخرى . وليست العلوم والفلسفة هي وحدها التي تقدمت ، فالعقل قد تقدم كذلك . وهذا ما سماه فونتنيل « الأنوار » ، وكان بين الأوائل

في اطلاق هذه التسمية ، وهي لفظة لقيت رواجاً حتى انها صارت تعني بالنسبة « لأوروبا الادبية » العصر القادم ، هذا العصر الذي اعلن عنه فونتنيل وطبعه بذكائه . وهذا سبب جديد بنّاء لتفوق المحدثين .

في هذه السنة نفسها (١٦٨٨) نشر « لابروير » كتابه « الطباع » مسبوقاً بخطابه عن « تيوفراست » ، حيث دافع عن الاقدمين في ما ينسبونه اليهم من سماجة في العادات : من يدري ؟ فقد يقولون في المستقبل مثل هذا القول عن كتابنا !

وعاد « شارل بيرو » الى الهجوم ، في السنة نفسها كذلك ، بادئاً بمؤلفه « مقارنة بين الأقدمين والمحدثين » الذي ظهر في أربعة مجلدات ، دام نشرها حتى سنة (١٦٩٧) ، موسّعاً فيها افكاره :

« من المسلم به انه في الاشياء التي تكفي فيها حيوية العقل وحدها لا يبقى لأي عصر فضل على آخر ، طالما كانت الطبيعة البشرية هي دائماً ذاتها .. ولا يظهر تفوق عصر على آخر في « الاعمال الادبية التي تطلب كثيراً من الفن (أي من الصنعة) وكثيراً من السلوك » . وهكذا فلم يبق شك في تفوق المحدثين في العلوم .

وانا لنفهم من هذا الواقع كيف ان المذهب الكلاسيكي كان يصر بإلحاح على الصنعة الفنية ، وعلى التقنية في العمل الادبي ، وكيف كان يحوي ، في ذاته ما يهدم واحداً من مبادئه الكبرى : الاعجاب بالاقدمين . ولما كنا ، بلا نزاع ، أكثر علماً منهم في معرفة قواعد الفن ، فإن كاتباً في عصرنا له عبقرية في مستوى عبقريتهم ، سيكون بالطبع اكثر نجاحاً وأوفر كمالاً . وكان تفوق فرجيل على هوميروس ، المعترف به آنذاك كشيء واضح كل الوضوح ، يقوّي هذه الفكرة بوضعه النقاط الاولى لخط متصاعد .

وبرهن بيرو عن فكرته بتعداده سلسلة من أسباب تفوق المحدثين رجّحت بمجموعها كفة الميزان لصالحهم :

« الأول هو الوقت الذي يكمّل مفعوله العادي الفنون والعلوم . والثاني هو المعرفة ، الأوفر عمقاً والاكثر دقة ، لقلب الانسان وعواطفه الاكثر رقة والاكثر حساسية ، من فرط التغلغل فيهـا . والثالث هو استعمال الطريقة التي تكاد تكون مجهولة من الاقدمين والـتي هي عادية اليوم بالنسبة للذين يتكلمون او يكتبون . والرابع هو الطباعـــة التي وضعت جميع الكتب بين أيدي جميع الناس ونشرت في الوقت نفسه معرفة ما هو اوفر جمالا ، وأكثر فضلا ، وما يثير الفضول في جميع الفنون وفي جميع العلوم. والخامس هو هذا العدد الكبير من المناسبات والضرورات للجوء الى الفصاحة ، وهذا مـــا كان ينقص الناس في العصور القديمة .. »

★

وكانت سلطة بوالو قد عظمت منذ سنة (١٦٧٤) . وكان صديقاً لكل الذين يمثلون الأقدمين في الأكاديمية . فظهر كناقد ذي سلطة ، بعـــد ان بقي طويلا هجاء مؤذياً . وكان قد لزم الصمت منذ بدء النزاع سنة (١٦٨٣) ومما لا شك فيه انه كان قد كتب هجائيات ضد « بيرو » وجماعته وحاول في خطابة عن « الأود » سنة (١٦٩٣) ان يفهم الناس عبقرية « بندار » الشاعر اليوناني ، الذي قد يكون اكثر الشعراء بعداً عن الذوق الوسطي في هذا العصر . ولكن كان عليه ان يدخل المعركة وان يعارض كتاب « مقارنة بين الاقدمين والمحدثين» بمؤلّف أصبح مرجعاً ، هو « ملاحظات على لونجين » الذي ظهر في تسع مقالات سنة (١٦٩٤) . فوافق خصمه على ان عدداً من الكتاب اليونانيين أو اللاتين هم وسطيون ، وأن أفضل المحدثين يفوقونهم كثيراً ، مؤكداً انـه اذا كان بعض الاقدمين يستحقون اعجابنا ، فليس ذلك لأنهم قدماء ، بل لأن « الاعجاب الثابت والقديم بمؤلفات الاقدمين هو برهـــان أكيد ، لا يخطىء ، يدفعنا الى الاعجاب بهم » . امـا في ما يتعلق بالمحدثين فانه « مهما أعجبنا بكاتب محدث ،

فيجب ألا نرفعه بسهولة الى مرتبة هؤلاء الكتاب الذين نالوا الاعجاب على مدى عصور عديدة ، لأننا لسنا على ثقة من ان اعمال هؤلاء المحدثين الادبية ستحافظ على مكانتها في العصور القادمة.

لقد كان هذا هو الصواب بالذات ، وكان بوالو مصيباً اكثر في الرسالة التي كتبها لبيرو سنة (١٧٠٠) ، والتي كانت خاتمة للنزاع الاول . وقد اعلن فيها انه لما كانت افضل المقول قد صفقت بحرارة لمؤلفات الكتاب المحدثين،الفلسفية والأخلاقية ، فلماذا نحط من قيمة الأقدمين ، كأننا ننتقم منهم بسبب ضرر ألحقه أتباعهم بالمحدثين ؟ فضلا عن ان للأقدمين حقاً في احترامنا ، لأن بتقليدهم ارتقع افضل المحدثين الى صفوفهم . وأخيراً ، اذا قارنا الأدب في عصر لويس الرابع عشر ، او على الأصح ، في القرن السابع عشر ، لا بالأدب الاغريقي اللاتيني بمجموعه ، بل بفترة مماثلة للأدب في عصرنا ، عصر اوغسطوس مثلا ، فينبغي ان نعترف ان كنا لا نملك شيئاً نعارض فيه فرجيل ، وشيشرون ، وتيت ليف ، وسالوست ، والمجتّبين والرثائين ، ان المحدثين يتفوقون كثيراً في المأساة ، والملهاة ، والشعر الغنائي الرفيع ، والقصة ، والفلسفة ، والعلوم .

★

وهكذا انتهت المرحلة الاولى من النزاع بمصالحة عامة بين الخصمين بوالو وبيرو . وكان المحدثون يقولون ان العقل احرز تقدماً لا ينكر في العصر الأخير ، معتمدين على المبدأ القائل ان العمل الفني هو قبل كل شيء عمل عقلي . وكتب « مالبرانش » سنة (١٦٧٤) ، بعد ان سخر من الذين يعجبون بالأقدمين ، لانهم قدماء :

« مما لا شك فيه ان « نمرود » لو كتب تاريخ مملكته ، لجاء هذا التاريخ متضمناً ادق المسائل السياسية ، وحتى جميع العلوم الاخرى. هكذا هي حال البعض الذين يجدون عند هوميروس وفرجيل معرفة كاملة بالطبيعة ... لقد زاد عمر العالم ، في الوقت الذي نعيش فيه ، ألفا

سنة واصبح اكثر خبرة ... فينبغي ان يكون اكثر تنوراً ... ان شيخوخة العالم وخبرته ، تجعلاننا نكتشف الحقيقة . ان العقل يريد ان نحكم على (ارسطو و افلاطون) بانها اكثر جهلا من الفلاسفة الجدد ، لان العالم قد تقدم في العمر الفي سنة في عصرنا الحالي ... »

لقد لاحظنا كم هي ضئيلة قيمة المقارنة بين الاعمال الادبية ، وكيف ان النزاع لم يبنَ على اسس المعرفة والاطلاع ، وكيف ان السؤال قد طرح بطريقة خاطئة ، بسبب هذا الاختلاط الدائم بين عمل العقل الخالص – علم – وفلسفة – وبين العمل الفني .

وفضلا عن ذلك ، فقد تخلى الفكر الدنيوي المنتصر عن حذلقة « العلماء » ونسي او كان يجهل كل ما كان يدين به لهم أكثر الكتاب المعاصرين شهرة . وكان يساند الحدثين جمهور دنيوي لا يفقه شيئاً كبيراً في الفن ، جمهور أرضى ذوقه لاشعورياً بروائع المعاصرين ، وكانت الغشاوة تنسدل على بصره امام مطاليب الموضة العقلية والايمان بالفكر المجرد . ومنذ الآن تبدأ روح الاحساس بالجمال تضعف عند معظم الكتاب ، وعند معظم الجمهور ، وسوف يُخنق في حالات كثيرة ، من جراء متطلبات العقل .

ان هذا النزاع بين الاكاديميين يدل على نهاية عصر ادبي ، وخصوصاً على نهاية مذهب . ولكنه ليس نهاية لطريقة ، أو لأسلوب انشائي .

★

لقد نشب نزاع جديد سنة (١٧١١) ، او بالحري ظهر عنصر نزاع جديد بهذا التاريخ ، ولكن المعركة لم تبدأ الا بعد ثلاث سنوات .

نشرت مدام « داسيه » سنة (١٧١١) ترجمتها النثرية للإلياذة ، معتنية اعتناء فائقاً بذلك العصر ، فلم تخف شيئاً من الاسهاب والتكرار والسماجة . وشرحت ذلك في مقدمتها ، ودافعت عن الكاتب ، او وجدت له عذراً : يجب الا يُحكم

على هوميروس اعتماداً على الترجمة « لأنه ليس هنالـــك شعر يخسر في الترجمة كشعر هوميروس اذ يستحيـــل نقل القوة والتناغم وحسن السبك وعظمـــة العبارات ، كما يستحيل الاحتفاظ بالروح الموزعة في شعره،والتي تجعل من قصيدته بجملتها جسماً حياً نابضاً بالحيوية » . ولغتنا « الحكيمة دوماً او بالحري الخجولة دوماً ، والتي لم يكن لها « ذرة من الحرية » لا تستطيع ان تؤدي شعر هوميروس البدائي . واعترفت مدام داسيه بانه اذا كنا نقــع تحت سحر شعر هوميروس ، ان قرأناه بلغته الاصلية ، فذلــك لأن « الاذن المسحورة لا تلبث ان تباغت العقل » . فهل يجب اذن اسكات العقل لتذوق الشعر؟ هذا بالضبط ما كان يرفضه المحدثون ، اما في مـــا يتعلق بسماجة العادات التي يصفها هوميروس ، فهي على وجه التقريب سماجات الكتاب المقدس، فلا تستحق اذن سخطنا ولا احتقارنا، ونستطيـع ان نجد لها عــذراً ان كنا على بعض المعرفة بالتاريخ . اتقولون ان هوميروس لا يُدخل الحب في قصيدته؟ يجب ان ننبته على ذلك ، ولكن في هذا ما يزيد الصعوبة في جعــل الناس يتذوقونه في عصرنا . وهكذا نرى بأي حذر وبأية مهارة تدافع مدام داسيه عن الكاتب، وكم تشك في قدرتها على جعل الناس يتذوقون جمال شعره بكامله .

هذا ما كان لا يهتم له ابداً لاموت ، اذ كان يجهـل اليونانية ، ومن جهة ثانية، كان الجمهور الفرنسي لا يستطيـع ان يتذوق هوميروس، وفي هذا الواقع على حد قول لاموت ما يشرّف ذوقه. فحكم بأنه يجب ان يُقدّم شعر هوميروس للجمهور الفرنسي مقطّعاً بشكل يوافق ذوقه. وهذا ما طبقه في ترجمته الشعرية للالياذة، اذ جعلها اثنتي عشر نشيداً، وخلصها من كل ما من شأنه أن يسيء وهذبها بطرائف عقله ... وتبريراً لعمله هذا مهّد له بخطاب عن هوميروس سنة (١٧١٤) .

اوضح «لاموت» ان الاعجاب بهوميروس ليس عقيدة دينية ، وان بإمكان العقل ان يحكم على عمله الادبي كما يحكم على اي نتـــاج انساني آخر ، وان مبدأ السلطة يأنف من ان يُطبّق عليه . ومهما كانت الاسباب التي دعت الى الاعجاب بهوميروس منذ عصور طويلة فان لعقلنا ملء الحرية في ان يقدّره او ان يزدريه،

وعدد لاموت كل ما تحتويه نفوس اشخاصه مما يسيء : الأهواء « أكثرها دناءة واكثرها ظلماً ... الانتقام والكبرياء » ، اما آلهته فهي محتقرة من اي ناحية نظرت اليها . اما عن جمال اسلوبه وشعره بنوع خاص ، فان احداً لا يستطيع ان يحكم على ذلك ان لم تكن لغته الأصلية هي لغة الكاتب بالذات . ان اللغة الفرنسية من الصفات ما للغة اليونانية ، فاذا كانت الترجمة خالية من السحر فذلك يعني ان الأصل محروم منه . لقد اراد ان يؤكد في خطابه ان هوميروس على وجه ما - شاعر بربري ، والاستنتاج الضمني هو ان الكتّاب الاقدمين بدائيون ، يجب ان يخضعوا لغربال العقل لتظهر قيمتهم الحقيقية ، ولكنهم لن يثبتوا ابداً امام هذا الفحص . فاذا اتبعنا هذه الطريقة في التفكير فماذا يكون موقفنا من مبدأ مبني على مثل هذه النماذج ؟ .

وفي السنة نفسها (١٧١٤) اعلنت مدام داسيه تحديها في رسالتها الهجائية « اسباب فساد الذوق » : ان اليونانيين بعيدون كل البعد عن ان يكونوا برابرة، لقد كانوا امة انعمت عليها الطبيعة. وقد توصل كتابنا الى ينبوع الكمال بتقليدهم الاقدمين وان في البعد عن هؤلاء والازدراء بهم فساداً للذوق . وكم من العصور التي تختلف عاداتها اختلافاً شديداً عن عادات عصر هوميروس أعجبت به وكرّمته ؟

ولكن «لاموت» وجد من يسانده ، فقد نشر الادب دي بون « رسالة عن الياذة لاموت » (١٧١٤) دافع فيها عن هذا العمل الادبي وعن افكار كاتبه : ان لاموت بالنسبة للادب مثلما هو ديكارت بالنسبة للفلسفة ، ورفض ان ينحني امام سلطة هوميروس ، كما فعل ديكارت مع ارسطو. والواقع ان الالياذة ليست سوى « مسخ جميل » ، وعمل غريزي كتبه شاعر يجهل كل شيء عن القواعد ولا يمكنه ابداً ان يرضي « عصراً متنوراً كعصرنا » .

ان البلبلة في هذه المعركة تظهر واضحة للعيان . فالاب «دي بون» يُذكّر بالقواعد ليذمّ هوميروس، بينما كان ارسطو والمعلقون عليه قد استخرجوا هذه

القواعد من دراسة الالياذة بالذات . وانه يذمّ هوميروس باسم العقل ، في حين كان المشرعون قد نظموا وبنوا على اساس عقلي اساليب هوميروس. كان المذهب الكلاسيكي يعتمد على سلسلة من الاتفاقات الوسطية بين الاقدمين واللياقات ، بين العبقرية والقاعدة ، بين التقليد والعقل . وشيئاً فشيئاً زالت هذه الاتفاقات وتداعى المذهب ، لان مفهوم الذوق الذي سيصبح القاعدة الاساسية في الشعر لا ننطبق على جميع مبادىء هذا المذهب .

واعتماداً على العقل ادعى الاب « تيراسون » في « دراسته النقدية للالياذة » (١٧١٥) انه يجب الا يُستند الى التقليد في الحكم على الاعمال الادبية ، واراد ان « يبلغ بهذا الفكر الفلسفي مرتبة الآداب الرفيعة ، هذا الفكر الذي جعل العلوم الطبيعية ، منذ قرن ، تتقدم تقدماً كبيراً ». وهذا يعني انه ينبغي الحكم بحسب المبادىء لا بحسب السلطة ، وقد رجع في ذلك الى بيرو . وفي كتابه « الفلسفة المطبقة على جميع مدارك الفكر والعقل » الذي نشر سنة (١٧٥٤) بعد موته ، يتوسع بهذه الفكرة ، وهي ان تقدم الفيزياء والهندسة سبّب تقدم « حتى الخطابة والشعر » فكم بالحري التقدم الاخلاقي ، وتقدم عقل البشرية العام « الينبوع الوحيد للاستعمال الحقيقي للادب الرفيع » في الشعر وفي النثر ». واصر بنوع خاص على فكرة جديدة اصبحت فيما بعد الفكرة الاساسية للقرن الثامن عشر ، هي « التقدم اللامحدود للنوع البشري » وانها لفكرة مبنية على تقدير القيم الفكرية الخالصة في الانسان ، ولم يتردد الاب تيراسون في القول ان خلفاءه سيوسعون حقل الفن فيمتد فوق كل شيء ، وذهب حتى الى الجهر بهذا الرأي : « علينا ان نحترم احفادنا لا اسلافنا ، لما لدى هؤلاء الأحفاد من معارف على الاقل » .

★

وفي هذه الاثناء دخل «فينلون» المعركة برسالته عن « مهام الاكاديمية » (١٧١٦)، ولكن هذا المؤلف القيم لا يتعرض للنزاع الا من ناحية ضيقة، كأنما إطاعة منه للموقف الراهن. فرسم جسماً حقيقياً لمذهب مستقل كل الاستقلال،

هو مذهب الانسان ذي الذوق المرهف والثقافة المختارة ، حاكماً برصانة اسقف في مادة كان وضعه لا يسمح له بممارستها في بعض الاحيان .

وكان فينلون قد حاول ممارسة النقد في كتابه « حوار في الفصاحة » الذي لم يظهر سوى سنة (١٧١٨) ، وكان قد كتب قبل ذلك بثلاثين سنة . فحدد فيه مثاله الاعلى في الخطابة وفقاً لمزاجه اكثر منه وفقاً لقواعد دقيقة ، ولكنه كان من العلم بحيث لم يكن يرضى بأحكام او توجيهات لا رابط بينهما . فسعى الى البحث عن مبدأ فن مفيد جداً له ، فوجده عاماً في جميع الاعمال الادبية ، وهو الفائدة الاخلاقية . ولما وجد هذا المبدأ عرف كيف يخضع له جميع الروائع الخطابية في الادب ، ولم يلجأ اليه ابداً في تقريظ عمل ادبي عادي .

وحدث ان مقرر الأكاديمية طلب الى جميع الاعضاء ان يبدوا رأيهم في ما يجب ان تهتم به الاكاديمية بعد انتهائها من طبعة القاموس الاولى ، فاقترح عليه فينلون كتابه سلسلة من الابحاث في جميع الانواع الادبية ، راعى فيها التاريخ ووضع المبادىء . انه عمل قصير ، ولكنه كثير الغنى ، ولنقل على الفور ان المذهب الذي انبثق عنه هو مذهب الانسان الذي لا يدّعي الكلام باسم احد ، وانه لم يكن يستهدف اية جماعة ادبية ، وزيادة على ذلك ، فقد كان نتيجة آراء وانطباعات شخصية اكثر مما كان جسماً لمذهب متّسق .

اللغة . – طالب فينلون بقواعد لغوية اكثر تبسيطاً ، وبقاموس يزداد ثراء بالعودة الى استعمال الكلمات القديمة المهملة خطأ ، وبنحت كلمات جديدة ، كما اوصى بذلك دي بيلليه على وجه التقريب .

علم البيان . – ان التدني المنسوب لفصاحتنا يعود الى الظروف السياسية التي نعيشها ، فالحكم الملكي المطلق لا يساعد على تطويرها ، فكان في ذلك تقديم الاسس الاولى لنظرية عرفت مدام دي ستال ، فيما بعد ، كيف تتوسع فيها بشكل باهر ، يلفت النظر بالعلاقة الحميمة بين العادات وبين المدنية والفنون . ليس الخطيب هو المولع بالالقاء الذي لا هم له سوى التأثير في الناس بدون ان

يأخذ بعين الاعتبار القيمة الاخلاقية للهدف الذي يقودهم اليه ، اذ على الخطيب ان يهدف الى الخير وان يدفع في هذا السبيل كل الذين يستمعون اليـــه . يجب ان يكون الفكر مادته الوحيدة ، ويجب الا تهدف فكرته الا الى « الحقيقة والفضيلة » . ان اول ميزة للخطاب ، كما انها مـــيزة الفكر ، هي التنظيم ، والتنظيم الداخلي ، لا التنظيم الظاهر والاصطناعي ، في التقسيات الخطابيـــة المدرسية . وبالتنظيم الدقيق يصل الخطيب الى الوحدة ، التي هي علامة الجمال الاساسية . فنحن نرى انه في هذه الناحية يعود الى غورياس لا الى ارسطو ولا الى « العلماء » الذين توسعوا فيه وشرحوه . انه رجل ذواقة يتكلم ، اكثر مما هو مشرّع . واذا كان قد اوصى بعد ذلك ، باعتماد البساطة فوق كل شيء ، فذلك لانه يفكر في التأثير المرتجى اكثر مما يفكر في المبادىء التي تقود اليه . ان ذوقه يجعله يتكلم اكثر مما يفعل عقله . وها نحن قد ابتعدنا جداً عن شابلان ولامسنارديير .

الشعر – سنرى فيما بعد افكار فينلون في ما يختص بنظم الشعر ، لانها تتعلق بحركة واسعة لمعارضة الشعر ستتقدم على حـدة . وفي الشعر نفسه ، فانه يذمّ التلاعب الفكري ،ويوصي بتلك البساطة التي لا تخلو مما يؤثر ولا مما يعجب ، والتي حققها الشعراء الاقدمون . وهنا ، كذلك ، لا يهتم كثيراً بالمبادىء ولا يحكم الا على النتائج .

المسرح . — لم يكن لهذا الكاهن ابداً تشدد بوسويه تجاه المسرح . ونحن نعلم ان هذا الاخير في رسالته الى الأب «غفارو» وفي « آراء وافكار في الملهاة» قد استشاط غيظاً ضد المسرح لانه يشكل في مجموعه خطراً على الاخلاق . اما فينلون فانه يصدر حكمه كرجل ذواقة اكثر منه ككاهن . واذا كان عـدواً للتأنق التافه وللعظمة، وللعواطف الاصطناعية ، فانه يرضى بوصف الحب . انه يتمنى مأساة اكثر طبيعية من تلك التي كانت مزدهرة في عصره،ويريد ان يتكلم الاشخاص بطريقة اقل بعداً من الشكل الطبيعي الذي يعبّر عنه الهوى ولقد شجب قصة «تيرامين» لانها خارجة عن الموضوع،وغير معقولة،ولا توافق في شيء الوضع

القائم . وهو باسم المعقول ينتقد المبالغة في التعابير . المعقول ؟ هل كان بامكان راسين ان يصدق انهم سيشكون من انه ينقصه ؟ ذلك لان معنى هذه الكلمة كان قد تغير ، او ان الغرض الذي يطبقون عليه هذا المعنى لم يعد ما كان في الماضي. ان المشرعين في القرن السابع عشر كانوا يفكرون ، قبل كل شيء ، بتصميم العمل وبالوضع . أما فينلون وعصره فقد فكروا خصوصاً في الشكل . ان ما يكون معقولاً بالنسبة للعقل الذي يبني قد لا يكون كذلك بالنسبة للذوق .

وباسم الذوق كذلك لا باسم مبادىء الفن أصدر حكمه على موليير ، واذا كان شديد القسوة عليه فلم تكن قسوته على طريقة «العلماء» . كان موليير ينقصه الصفاء غالباً في انشائه ، والطلاوة في تعبيره . ليته كان على تأنق « تارانس » الرفيع . ان حكماً كهذا لا يهتم كثيراً بشروط المسرح الحقيقية ، وفينلون يحكم كقارىء اكثر مما يحكم كمشاهد .

التاريخ . — في هذا الحقل ايضاً لا ينطلق فينلون من المبادىء ، ولكنه يعتبر غاية النوع : تعليم السياسة والفضيلة . ولا يبدو لنا ان الحقيقة بالنسبة اليه غاية في التاريخ ، فعلى المؤرخ أن يكون حيادياً ليستطيع اعطاء دروسه . وهذه هي القاعدة المشهورة : « ان المؤرخ الصالح لا ينتسب الى اي زمن ولا الى اي بلد » . يجب أن يخلّص عمله من كل الوقائع غير المفيدة التي هي من اختصاص البحاثة الذي يكدّس الوثائق . ان « التنظيم والترتيب » هما اللذان يصنعان « الكمال الأساسي » لتاريخ ما . يُطلب من المؤرخ ان يقدم نظرات عامة ، لا عرضاً لجميع الوقائع التي تبرّرها ، ويجب ألا يكون النظام تأريخياً بل منطقياً، وعلى المؤرخ ان يقدم بحيوية ودقة الأخلاق السياسية في العصر الذي يتكلم عنه، مع احترامه اللون الأخلاقي المحلي الذي يُعتبر نقصه مضراً .

اما عن اسلوب كتابة التاريخ ، فانه يطلب البساطة قبل كل شيء . ينبغي للكاتب ان يختفي وراء موضوعه .

ان عمل فينلون الأدبي في النقد يطبع مرحلة هامة في تاريخ الافكار الأدبية

في فرنسا . فبعد المذهب المجرد والعام في مبادئه ظهر سنة (١٧١٦) نقد الذوق، الأكثر ارتباطاً بالشخصية ، والمتعلق خصوصاً بالتأثير الذي يحدثه التعبير ، المبني على الانطباعات اكثر مما هو مبني على التفكير المنطقي . وهو يساوي ما يساويه ذوق الناقد . وقد تطور مع الوقت .

★

في النزاع بين الاقدمين والمحدثين، اتخذ فينلون في نهاية مؤلفه موقفاً مملوءاً بالحذر ، سمح له بالربط بين معتقداته ككاهن وبين ذوقه في كال الروائع الادبية القديمة. وكانوا ينتظرون رأيه وقد أجاب «كنورماندي» اي «بين بين» بشيء كثير من المرونة . فتمنى الا يفقد الكتاب المحدثون الشجاعة بسبب احترام مبالغ فيه للأقدمين ، ولكن يجب الا يذهبوا حتى الى احتقار هؤلاء . ان عند الاقدمين نقائص واضحة ، حتى عند اشهرهم ، وحتى عند هوميروس ، وقد اعترف هوراس بذلك . انهم غالباً غلاظ في دعاباتهم ، ونقائصهم تعود الى سماجة دياناتهم وعاداتهم والى ضعفهم الاخلاقي . وان لهم لعذرا في ذلك ، وينبغي ان يوضعوا في زمانهم . وعلى نسبية الذوق ان تُسكت من ينتقدهم . وبالنتيجة ، فان فينلون يدافع عن الاقدمين ويبدو في «رسالته» كلها معجباً متحمساً بفنهم.

★

يمكن اعتبار الأب «ديبوس» كآخر ممثل في النزاع الثاني ، في كتابه «آراء في نقد الشعر والرسم» الذي ظهر سنة (١٧١٩) ، فقد اعترف ان المحدثين ، هم اكثر تقدماً في ميدان العلوم من الاقدمين ، لأنهم اكثر ثقافة منهم ، ولكن تفوقهم يعود في معظمه الى المعارف التي اكتسبوها ، لا الى عبقرية متفوقة . ان عقلنا ليس افضل من عقل الاقدمين ، ولكنه ينطبق على وقائع معروفة الآن اكثر مما كانت معروفة في الماضي ، اما في حقل الفن فعلى العكس ، حيث « النجاح ... يتوقف على موهبة الابتكار وعلى العبقرية الطبيعية » اكثر مما يتوقف على المستوى الذي وصلت اليه الفنون في العصور القديمة ، فان اتساع خبرة المحدثين لا تنفعهم في شيء طالما كان الاقدمون قد عرفوا «طريقة» هنده

الفنون . ان عبقرية كاتب يعتمد « طريقة » بدائية هي اكثر نجاحاً من وسطية محدث يسنده مذهب مدروس في ادق التفاصيل .

« ان المعونة التي يقدمها الكمال الذي يلغه الفن ، لا تستطيع ان تقود العقول العادية الى الحد الذي يقود اليه التفكير النيّر والنظرة الطبيعية عند رجل العبقرية »

فينبغي لنا الا نهدم الاحترام الذي نكنه لهوميروس بحجة ان احترامنا لارسطو قد طغت عليه فلسفة ديكارت . لأنه من « البديهي الاعتماد على تقدير العصور والأمم لتبيان جمال قصيدة » . ان القصيدة الضعيفة لا يمكن ان ترضي طويلاً ، ولا يمكن ان تفوز باعجاب جميع الناس. والواقع ان شهرة عمل أدبي « تنشأ عن طريق العاطفة ، وبدون اعتبار التقاليد او السلطة . فاذا كانت هذه العصور قد وجدت لذتها في قراءة كتاب ما ، فذلك يعني انه قد اثر فيها باستمرار ، وبديهي ان يستحق الاحترام . ونحن نقول ذلك على افتراض ان الناس جميعهم ، هم تقريباً « متشابهون في القلب وفي العاطفة » .

إننا نرى هنا بزوغ فجر النقد العاطفي ، ورجحان الدور الذي أعطي في مادة الفن للقلب على الفكر . إن القلب هو الذي يحكم ، ولا يمكن للقلب ان يخطىء .. وجان جاك روسو ليس بعيداً . هذه هي فكرة الأب ديبوس كما لخصناها ، فهو وان كان لطيفاً ومسهباً في الكلام يهدف الى تبرير الاقدمين .

انما ينبغي ان نقدم وجهاً آخر لهذه الفكرة ، وجهاً آخر مقابلاً لها : هو ان احترام الاقدمين يجب الا يقلق المحدثين . ان الطبيعة التي تصنع موضوع الفنان لا تنضب ، ولا خوف على العبقرية من اقتفاء آثار السابقين . والعبقريات في الواقع « لا تتخذ نماذج من مؤلفات السابقين ، بل من الطبيعة نفسها » . وهكذا فإنه يفتح امام المحدثين آفاق صنعة واسعة ، مظهراً ان الاعجاب بالاقدمين لا يكون ابداً تقييداً للعبقرية الحقيقية .

ان الاب ديبوس ، بأصالة فكرته ، وبمنطقة الحكم هو من اكبر نقاد القرن

الثامن عشر وسوف نلتقي به فيما بعد . ولنبق في اذهاننا فقط انه قـــد أطلق فكرتين مثمرتين بالنسبة للنزاع : حكم القلب على الجمال ، واستقلال العبقرية عن النماذج والتقليد .

★

انتهى النزاع الثـــاني ، ولكنه في الواقع بقي مستمراً في بعض المؤلّفات المتفرقة خلال القرن الثامن عشر . واذا كانت هذه المسألة تفقد من حدتها بمقدار ما كان المذهب الكلاسيكي يفقد من سلطته المطلقة ، فإنها لن تبقى الى الأبد، وراحوا يتساءلون اذا كان بإمكان الفن أن يتقدم كالعلم ، والى أي مدى يتوقف كماله على التقدم العام للعقل والثقافة .

وكتب « فوفينارغ » حوالي سنة (١٧٤٥) « خطـابه عن ميزة العصور المختلفة » معلناً أنه اذا كان بإمكان العلم ان يكمّل الحكم ، فلا شيء يثبت انه يفعل ذلك في الذوق الذي يتوقف على النفس :

« إن كل ما يتوقف على النفس وحدها، لا تؤثـر في نموه أنوار العقل. ولما كان الذوق مرتبطـــاً به جوهرياً ، فأرى أنهم باطلا يكمّلون معارفنا . انهم يثقفون عقولنا ، ولكنهم لا يرتقمون بأذواقنا » .

وليس فقط لا تكمل هذه المعارف عقلنا بل هي تفسده ايضاً . والواقع أننا ننسى الطبيعة اذا كنا على علم وفير بمادة الفن .

« ليست الطبيعة المجردة بربرية ، بل كل مـــا يبتعد عن الطبيعة الجميلة والعقل هو البربري » .

ان سذاجة هوميروس هي اكثر جمالاً بلا قياس من عمـل أدبي « حيث لا تقع أنظارنا إلا على الفن ، وحيث الحقيقة لا تسيطر أبداً في التعابير وفي الصور، وحيث العواطف متجمدة ، وحيث الزخارف اضافية ، وفي غير موضعها » .

أية مسافة قطعناها منذ بيرو ! لقد أعيـــد الاعتبار الى هوميروس بسبب

سماجته بالذات ، التي أضحت « سذاجة » ووُجّه اللوم الى المحدثين بسبب الفن بالذات الذي بالغوا باللجوء اليـــه ، والذي كان مفروضاً فيه ان يؤمن لهم التفوق .

وفي سنة (١٧٥٠) نشر « تورغو *Turgot* » « محاضرته السوربونية الثانية في تقدم الفكر البشري » فخالف فيها تماماً الأب ديبوس : أجل، ان الطبيعة تقدم حقلا لا حدود له لابداع العبقرية ، ولكن الفن هو شيء بشريّ ، محدود كالبشرية ، ملطخ بالنقائص . لقد بلغ كماله النسبي منذ عهد أوغسطوس ، ولن يتمكن أبداً من تجاوز هذه المرحلة .

أما « ماريفو » في كتابه « المرآة » الذي يدل عنوانـــه الرمزي على تلك المرآة المزدوجـــة التي تزين جبهة الطبيعة ، وحيث يكشف الكاتب عن سر الأعمال البشرية ، فانه يقول بتهكم اذا كنا نحط من قيمة عظماء الرجـال في عصرنا ، فذلك بفعل الحسد ، ونحن نخفي هـــذا الحسد وراء احترام مفرط للأقدمين . والطبيعة ، وهي بعيدة كل البعد عن الانهاك ، ما زالت تنتج عباقرة جديرين بخلق أجمل الأعمال الأدبية . ولكن هذه العبقريات خنقتها بربرية العصور التي عاشت فيها . ان الطبيعة تقدم لنا دوماً من الفكر بمقدار ما تتقدم البشرية في العمر . ولكن الذوق لا ينمو متوازياً مع المعارف .

« ان كمية كبيرة من الأفكار ، وقحطاً في الذوق ، قد يلتقيان معاً في مؤلفات فكرية ، ولن يكونا أبداً متناقضين » .

وكان لا بد لـ « فولتير » من الادلاء بدلوه واعطـاء رأيه في الموضوع . وقد كان خلال المدة الطويلة التي مارس فيها مهنته ثابتاً لم يتبدل أبداً . فكتب سنة (١٧١٩) عن « أوديب لسوفوكل » ، ان في المؤلفات « المحتقرة او المجهولة » ، (ومن المدهش حقاً ان نلاحظ انه يقصد سوفوكل ودوريبيد) كثيراً من الجمال على الرغم من كل شيء ، فلا يجوز ان « نحتقره بمجموعه » . انه يدعونا اذن الى الاختيار بين الاقدمين ، وبالتفصيل ، حتى في مؤلفات كل منهم على حدة . وفي

مؤلفه « محاولة في درس الشعر الملحمي » سنة (١٧٢٨) ، يعطينا الدرس نفسه في التمييز : ينبغي ألا نعجب بالأقدمين كلهم ، ولا ان نقتفي أثرهم خطوة خطوة ، ولنبعد عنا هذا الوسواس ، كما ينبغي ألا نغمض الأعين عما حققه المحدثون مما يضاهي الاقدمين في الجمال ، وبما هو اجمل . وكتب سنة (١٧٦٥) في « الاقدمون والمحدثون أو زينة مدام دي بومبادور » : « ان كنا نملك قوانين فيزيائية غير قوانين (الوقت لشيشرون) فاننا لا نملك قاعدة أخرى للفصاحة ، وهاك ما ينهي النزاع بين الاقدمين والمحدثين » . وفي مكان آخر يبشر بهذه الفكرة ، وهي ان صفة الفن تتوقف في قسم كبير منها على التمدن المادي .

وكان النزاع ما زال محتدماً ، عندما كانت توضع دائرة المعارف (*l'Encyclopédie*) ، اذ ان هذه المشكلة قد وردت في اماكن كثيرة فيها . فمن ، الفصل « الملحمة » الذي كتبه « مارمونتيل » سنة (١٧٥٥) حتى الفصل « الاقدمون » في نهاية سنة (١٧٧٦) الذي كتب قسماً منه الناقد نفسه وكتب « سولزير » قسماً عن الفنون الجميلة ، مروراً بالفصل « الذوق » سنة (١٧٥٧) الذي كتب دالمبير ما يتعلق بهذه النقطة ، نرى ان بعد عشرين سنة من صدور « المرآة » لماريفو ، ان ديدرو يعتبر المسألة شغل الساعة الشاغل ليخصص لها هذا التوسع الضخم .

وغني عن القول ان دائرة المعارف تقف الى جانب المحدثين . وقد تميزت فكرتان أساسيتان من مجموعة النصوص هذه . اولاً : كان ينبغي النضال باسم « الفلسفة المطبَّقَة » ضد « الخرافات الادبية » لأن القاموس الشهير يقاوم كل الخرافات ، متجنباً بحذر موضوع الخرافة السياسية . وهذه الفلسفة هي التي تسمح لنا بأن نكون حياديين في حكمنا على المحدثين وعلى الاقدمين ، وهي التي تسمح لنا بأن نميز في عمل ما الأسباب الحقيقية لحماستنا ، والتي تجعلنا نضحي بالوسطي أو المسخ لنستخلص الجمال الحقيقي . وهي التي تسمح لنا باستخراج القواعد الفنية من هذا الجمال وحده . وهكذا نفهم ان هنالك وسائل كثيرة

للوصول الى الجمال ، وان وحدة المبادىء العميقة توجـد تحت تنوع الأشكال . واننا بعدم اكتراثنا بالقواعد الضيقة المأخوذة من الاقدمين ، نستطيـع ان نضع مبادىء جديدة مبنية على مـــا هو اساسي في الاعمال الادبية ، لا على الاشكال العابرة التي تتوقف على العادات المتغيرة دائماً .

والواقع ، وهذه هي الفكرة الثانية التي تقود اليها الاولى : ان الفلسفة بمقدار ما تعوّدنا على التفكير في التطور الضروري وتوضح لنــا معنى التاريخ ، بهذا المقدار ، تسمح لنـــا بالحكم على الاعمال الادبية في زمانها . وقد أجاد سولزير حين كتب :

« ان قطعة من النثر البليغ او من الشعر يمكن ان تكون رائعـــة الجمال وبعيدة كل البعد عما يعتبره المحدثون جمالا كلياً . فاذا أهملنا التفكير على هذا الشكل نُخشى ان نخطىء في أحكامنا في كل مناسبة . ينبغي ألا نحكم على جمال ثوب ايراني بحسب موضة الاوروبيين، بل ينبغي بالضرورة ان نضع نصب أعيننا الشكل الايراني ، وهو وحده يستطيع ان يكون القاعدة في الحكم الذي سنصدره عليه » .

تبدو لنا هنا قاعدة الذوق النسبية هذه واضحة كل الوضوح، وهي لا تلقي الضوء على نزاع الاقدمين والمجددين وحسب ، بل انها ثورة في عالم النقد . ونحن اذا ما طبقنا هذه القاعدة في احكامنا فهمنا بطريقة أفضل عظمة الاقدمين .

وأخيراً ، كان « كوندورسيه » ، هو الاخير قبل مدام دي ستال ، الذي افتتح عصراً جديداً في النقد ، فعالج هذه المشكلة في كتابـه « الموجز في تاريخ تقدم الفكر البشري » ، سنة (١٧٩٤) فميز في الاعمال الفنية ما يتعلق « حقيقة بتقدم الفن وما يعود الى عبقرية الفنان»، وحاول ان يظهر متبعاً في هذا «ديبوس» – أننا لا نستطيع الشعور الا بالوهم – ان مادة الفن قـــد استُهلكت ، وانه عوضـاً عن مقاضاة الكتاب ، ينبغي ان نترك نفوسنا تنساق وراء الاعجاب بالعبقرية دون ان نحسب حساب الاستحقاق الاقل نسبياً، الذي يمكن ان يكون

له ، بحجة انه استفاد من تقليد سابقيه ، وانه من المعقول ان تستطيع الحساسية الاخلاقية ، التي هي ينبوع الاعمال الفنية ، ان تتحسن الى ما لا نهاية .

★

لقد رأينا اهمية هذا النزاع . انهـــا مشكلة أمويه طرحها ، غير ثابتة في معطياتها ، وما فتئت تراود افكار النقاد طوال قرن ونيّف ، واذا بدت لنا اليوم باطلة ، فذلك لاننا لا ندرك لدى النظرة الاولى ، أهميـة المبادىء التي طرحتها على بساط البحث . والواقع ان تطور الاجوبة على هذه المشكلة من سنة (١٧٨٣) الى سنة (١٧٩٣) هو افضل برهـــان على تطور النقد في هذه الفترة .

ونرى كذلك ان فكرة طريقة « دوغمائية » بدأت تخف شيئاً فشيئاً . وقد أثيرت ألوف الاسئلة الحساسة ، هي في الوقت ذاته ، ثغرات في طريق المذهب الكلاسيكي . اما الاجوبة التي أعطيت على هذه الاسئلة فكانت اقل اهمية بكثير من الواقع الذي طرحها . ان التأكيدات والبراهين لا تهدم مبدأ صحيحـــاً كما تهدمه اسئلة لم يكن على استعداد للاجابة عنهـــا ، فضلا عن ان صحة المبدأ الكلاسيكي كان ينقصها المدافعون ، ولم نرَ بطلا في هذا الميدان سوى « بوالو» الذي حجبت انوار مجده المشرعين الكلاسيكيين الحقيقيين . الا ان بوالو هذا ، لم يقدم في « فنه الشعري » — كما رأينـــا — سوى ملخص ضعيف التلاحم لهذا المذهب بدون اساس فلسفي ، ودون طريقة جمالية ، لم يكن سوى تعليم يسهل حفظه ، ولكنه لا يحمل في ذاته مقومات الدفاع عنه . امـا فولتير الذي تولى الدفاع عن هذا المذهب فقد كان هو نفسه مشبعاً بأفكار جديدة ، فلم يستطع ان يرى فيه شيئاً آخر غير وصفات عملية . لقـــد استدارت به فلسفته الى جهة اخرى .

إذن فنتيجة هذا النزاع المزدوج هي خصوصاً سلسلة من الاسئلة : هل تسير المبادىء والسلطة جنباً الى جنب ، أم انه يمكن احترام المبادىء دون الاهتمام

بخرافات المعلمين ؟ هل يستفيد الفن من خبرة المصور أم لا ؟ هل تحتاج العبقرية الخلاقة الى الخبرة التقنية ام انها تستطيع خلق روائع ادبية وهي على جهل بهذه التقنية ؟ هل يجب الحكم على مؤلفات ادبية استناداً الى قانون سابق او ان اللذة التي تحدثها تكفي لإعلانها مؤلفات ممتازة ؟ هل ينبغي للقلب ام للفكر ان يحكم على عمل فني ؟ وهل ذلك للنفس ام للذكاء ؟ هل مهمة الناقد ان يحكم ام ان يشرح الحماسة التي يشعر بها كقارىء ؟ هل يقود التقدم في المعارف بالضرورة الى تقدم في العقل والحكم ؟ واذا كان الجواب بالايجاب ، فهل يقود هذا التقدم بدوره الى التذوق الفني ؟ ألا تعطي معرفة القواعد معرفة كاملة ، العمل الادبي ، شيئاً من الصلابة يبعده عن الجمال ؟ أليس الجمال مصنوعاً من السذاجة والبساطة على الاخص ؟ وهذه الصفات ، ألا نحصل عليها بسهولة اكثر ، بالعبقرية التي تجهل القواعد ، مما نحصل عليها ممن يتقنها اتقاناً تاماً ؟ وخارجاً عن القواعد ، ألا يخشى ان يثقل الذكاء الحاد العمل الادبي بأفكار لا طائل تحتها ، بجمال بالتفصيل ، يخلو من اللياقة ؟ والعمل الفني ، أليس ثمرة احتكاك مباشر بين العبقرية والطبيعة ، او ان العبقرية بحاجة الى مبادىء ، او انها تحتاج خصوصاً ، الى نماذج ، كمفسرين سابقين للطبيعة ؟ هل يمكن للفن ان يبلغ الكمال المطلق ؟ هل توصل الى هذا الكمال المطلق ؟ هل توصل اليه في زمن الاغريق واللاتين ؟ والعمل الفني ، أليس ثمرة المناسبات ، ونعومة العادات والحماية الالهية ، وحالة السلم اكثر كما هو نتاج العبقرية ، او ان الاثنين يتساويان ؟ هل يجب ان نختار في عمل ادبي يستحق الاعجاب؟ ام ان الجمال الذي يحويه هو مرتبط بالنقائص التي تصدمنا ، فلا نستطيع ان نحصل على هذه الا اذا حصلنا على تلك ؟ أوليس الجمال والنقائص هي النتائج الضرورية والمتلازمة للمناسبات او لطبيعة العبقرية ؟ ما هي العلاقات بين مبادىء الفن التي يجب ان تكون خالدة وشاملة ، اذا كان الفكر البشري هو نفسه في كل مكان وفي كل زمان ، وبين أشكال الجمال الكثيرة التنوع بشكل واضح ؟ وأخيراً ، هل الجمال دائماً هو هو ؟ هل يوجد مثال اعلى للجمال ، ام انه متغير ، متوقف على الزمان والمكان ؟

إن هذه الأسئلة جميعها أهمية كبرى . فهي تدل على تشوّش جمهور لم يعد يؤمن ايماناً أعمى بالآلهة الاقدمين ، جمهور يستفيد فكرة النقاد من المتناقضات التي أحس بها بقوة بين جسد مذهب رسمي وبين انطباعاته العميقة والشخصية . ان هذه الحركة الادبية سارت جنباً الى جنب مع الحركة الفلسفية ، وقد تكون سبقتها او انهـــا بدت كذلك ، لأن الفكر الناقد كان يمكن ان يمارس عمله ـ بـدون خطر ـ في الحقل الادبي ، في عصر كان يبدو من الخطورة في مكان ان يمارس فيه هذا العمل ، بشكل مكشوف ، في الحقل الديني .

لقد تركز النزاع حول مشكلة أسيء طرحهـا ، وعلى موضوع قليل الأهمية جداً ، الا انه بسبب هـــذا النزاع طُرحت أسئلة رئيسية ، سيسعى القرن الثامن عشر لايجاد حلول لها ووضع الأجوبة عنهـــا . وبتحريك جميع هذه المشاكل الجمالية تكوّن شيئاً فشيئاً ، مبدأ جمالي جديد ، هو مذهب جديد . وهذا ما يبرر المكانة الهامة التي خصصناها للنزاع بين الاقدمين والحدثين .

الفصل الثامن

نزاع حول الشعر

لقد رأينا كيف نوقشت نماذج الادب ونماذج النقد . ان بعضاً من المفكرين الجدد ، من الذين مررنا بهم ، ذهبوا بعيداً ، وهاجموا حتى فكرة الشعر في حد ذاتها . وأرادوا أن يلمحوا بأن الشعر هو لعبة تافهة وباطلة . وانـه غير جدير بأدب حديث حقيقة ، وغير جدير بالعقول المتنورة حقاً ، التي هي ثمرة عصر الأنوار . فتصدى فولتير – وحده تقريباً – لهذا الهجوم ، ومع ذلك ، فإن سلطته ونجاحه كشاعر مكّناه من الانتصار .

كانت اولى الشكايات تتعلق بالأسلوب الشعري . وعلينا ألا ننسى هذا الواقع ، الغريب جداً عن فكرنا الحديث ، وهو انه كان يوجد اسلوب شعري خـاص . ان هذا الاسلوب لا يقوم على عدم تسمية الأشياء باسمائها فحسب ، بل انه يحمل الآلية القديمة تتدخل باستمرار ، ويُثقل التعبير « بزخارف » وصور هي دائماً نفسها لا تتغير . لقد كان هذا الاسلوب نتيجة تفكير بعيد الامد اذ انه يعود الى البلياد ، وكان نتيجة جهد شرعي للخروج بالشعر الفرنسي من فوضى النثر حيث كان ممرغاً ، ولقد بدا في أوائل القرن الثامن عشر أن بقاءه في قيد الحيـاة بات مستحيلاً . لماذا لا يتكلم الشعراء كغيرهم من الناس ؟ لمـاذا يدخلون « نبتون وخطافه » في وصف عاصفة ؟ لماذا لا يقدمون في هذا الوصف التفاصيل الحقيقية

التي تستطيع أن توحي للقـارىء بالواقع؟ واذا كان لا بد من وجود آلهة لبث الروح في الوصف، فلماذا لا يشخصون قوى الطبيعة هذه؟ هل يجب ان نحكم ان «لاموت» ليس شاعراً ، لاننا لا نرى في أبياته « فلور» ، و «زفير» و «مارس» و « ميترفا » ، وكل ما تبقى من اللطائف التافهة في الشعر العادي .

وهكذا عرّف الباريسي الشعراء أمام الايراني المدهوش : « هؤلاء الكتـاب الذين تقتضيهم مهنتهم تقييد البصيرة وإنهاك العقل بالملاحة ...»لماذا يقبل الشعر، بل لماذا يفرض « أسلوباً كثيراً ما يُسمح فيه بالكلام غير الصحيح».هل يريدون صورا لاشعارهم؟ « سحقا للشعر » فهذا برهان كبير على تفوق النثر عليه . وبين نوعين ما كان افضله سيئاً يكون اقلها جودة . ولقد نصح الاب «تروبله» بإجراء هذه التجربة : لننثر أفضل ابيـات الشعر ، فنحصل على نثر سيء . « ان أفضل الابيات الشعرية هي ذات أسلوب رديء » . وقد أوضح « ذالمبير » وجهة نظر هؤلاء النقاد بقوله : « ان عصرنا لا يعترف بالجودة في الشعر الا بمـا قد يجده منه ممتازاً في النثر » .

والكاتب الذي قد يستطيع أن يكون ناثراً ممتازاً مثلاً ، لماذا يسيء الكتابة الى هذه الدرجة عندما يكتب شعراً ؟ وقد أجمع أعـداء الشعر على هذه النقطة وهي أن الخطأ هو في علم العروض . وكثيراً مـا سبق ان أوّلوا تأويلاً سيئاً ابيات فرلين المشهورة :

اوه ! من يعدد لنا أخطاء القافية !
اي طفل أصم ، أو اي زنجي مجنون
صاغ لنا هذه الحلية البخسة الثمن
التي يظهر رنينها تحت المبرد زيفها وفراغها ؟

ان علم العروض الفرنسي مضر جـداً ، وقد اضاف البعض الى ذلك انـه لا فائدة منه البتة لاحداث التأثير الشعري .

وكان فينلون في رسالته الى الاكاديمية (١٧١٦) اول من أثار هذه المشكلة :

« إن شعرنا – إن لم اكن على خطأ – يخسر بالقافية اكثر مما يربح . إنه يفقد كثيراً من التنوع ، ومن السهولة ، ومن التناغم . وغالباً ما تجبر القافية الشاعر ، الذي ينطلق بعيداً في التفتيش عنها، على الاطالة والإبطاء في قصيدته ، فيكتب ثلاثة ابيات من الشعر ، يكون اثنان منها حشواً والثالث معبراً . وان الشعراء ليهتمون بالقوافي الفنية أكثر من اهتمامهم بجوهر الفكرة وعمق العاطفة ، والوضوح في الكلمات ، والتراكيب الطبيعية ، وبجزالة التعابير » .

ولم يقترح فينلون التخلي عن القافية « التي بدونها يضمحل شعرنا » بل اقترح تطويعها . وبدت له القافية ، في الواقع ، قيدا اشد قساوة من تقطيع الشعر الإغريقي واللاتيني .

وعاود نقاد عديدون الهجوم بقوة اكبر ، فاذا كان يؤخذ على القافية – غالبا – انها تمنع الشاعر من التعبير بوضوح عن فكره ، فانما يؤخذ عليها كذلك خلق انطباع من الرتابة المملة ، وقد كتب الاب « يونس » يقول : « ان التكرار الملح للأوزان ذاتها وللقوافي ذاتها ، هو اليوم بالنسبة لنا ، مدعاة للضجر » . ان القافية تمنع الشاعر من استعمال مواهب خياله أو حساسيته . كيف يمكن لرجل محاط بالقيود ان يشعر بالارتياح ، والمرونة ، وتنوع الحركات ، التي يشعر بها رجل حر في تصرفاته ؟ او هل يقدم راقص على الحبل ، انطباعاً فنياً كثير الغنى وافر الكمال كراقص على المسرح؟وفي الواقع ماذا ترانا نتذوق في الشاعر؟ التغلب على الصعوبة . هل في هذا انطباع فني حقيقي ؟ « ان القافية ليست تقليداً لأي جمال مكنون في الطبيعة » . انها صعوبة ارادية لا تخضع لمبادىء الفن الحقيقية ، ويعود « أصلها الى بربرية جدودنا ... كالاقطاعات والمبارزات » واننا لنستطيع تقديم نصوص كثيرة متعلقة بهذا الموضوع .

ان قيود النظم مربكة ، وهي بدون فائدة . والواقع ان الجمال الشعري

الحقيقي لا علاقة له بهذه القيود . قد يكون الجمال كامناً في النثر ، كما يبين ذلك مثل « تلماك *Télémaque* » . وقد يكون في النثر أفضل منه في الشعر :

« يُعتقد ان القصص الخرافية البارعة ، والوجوه المبتسمة الشجاعة، والصور المشرقة هي من خصوصيات الشعر ، وان النثر لا حق له بهذه الثروات . انه حكم بعيد كل البعد عن العقل ، وقد يكون أكثر شمولاً من جميع الاحكام المسيطرة على عقول الادباء» . ليس من فن الشعر في شيء أن تستعير حق التحدث إلي ، هنا ، بكل هذه الأبهة ؛ ان ما تحتفل به هو عظمة العمل ... اذن ، فاعتقادي ان فن الشعر هو فن تافه ، وانه اذا اتفق الناس على إزالته فنحن لن نخسر شيئاً بل سنربح كثيراً » .

ان النثر الشعري موجود ، وقد بدأوا يحسون بوجوده . والنثر تناغمه او يمكن أن يكون له ذلك ، « من مزيج متنوع في المقاطع السهلة ، الممتلئة والرنانة البطيئة تارة والسريعة طوراً ، كما تستعذب الاذن ، ومن وقفات واستراحات لا يبقى بعدها للنثر ما يتمناه » . ان هذا التناغم لتستطيبه الاذن اكثر بكثير مما تستطيب تناغم الشعر الذي لا تستطيع رتابته ان تخضع لتنوع العواطف او الانطباعات المعبر عنها . اذن ، فعلى الشعر ان يقطع هذا الايقاع الرتيب ، كما اقترح مارمونتيل ، وقد يكون في ذلك انقاذه . خذ مثلاً احدى مآسي راسين وحولها الى نثر « محافظاً بدقة على افكارها وتراكيبها وتعابيرها ، شرط ألا تحذف منها إلا زخرف القافية والوزن ... فان هذه المأساة تحدث الانطباع الجمالي نفسه » ؛ واننا لا نكاد نتصور إبطالاً للجمال شبيهاً بهذا. ولكن «لاموت» يتوسع برأيه ويدعمه « بترجمة » المشهد الاول من « ميتريدات » الى نثر . ونحن نستطيع ان نخمن النتيجة . لما كان النثر يحدث بالضبط التأثير الذي يحدثه الشعر فلنلق جانباً بصعوبات الشعر التي لا طائل تحتها ، والتي لا عمل لها الا ان تربك

الكاتب ، وقد تمنع عنه بعض نواحي الجمال .

ان ما يصنع جمال عمل ادبي هو الكمال في التقليد . فكيف نقلد الاهواء ، وكيف نعبر عن « سذاجتها » ، اذا لم نجعلها تتكلم « بلغتها الحقيقية » ؟

« ان الاهواء الاصيلة لم تتكلم شعراً أبداً ، وفي هذا يكمن التناقض: انها ساذجة ، متسرعة في الظهور ، متنافرة مع كل سعي وراء التراكيب او التعابير . وعندما يبلغ بنا التأثر اشده ، نكون قد تكلمنا اكثر مما شعرنا » .

« فيلجأ الحب السعيد ، والهادئ ، الى اللغة الشعرية في اسعد اوقاته . اما ان نرى رجلا ينشق حسداً ويذوب ألماً ، ثم نراه الى ذلك يبدأ بإلقاء مائة بيت من الشعر ، فأي شيء اشد بعداً عن الطبيعة من هذا » ؟

ويقول « لاموت » كذلك انه اذا كان الكمال في الإحكام فلن يبلغ الشعر الكمال ابداً ، والنثر وحده هو الذي يستطيعه . ويستشهد «بيليسون» الذي يعلن ان « الشعر لن يكون كاملا ابداً » .

وهكذا نشعر بقوة ان الشعر ليس بالنظم ، وانه يقوم بنوع من السمو بالعواطف ، وبنوع من قوة الخيال ، وبنوع من التناغم ، كل هذه الصفات ، التي بدا لهم انها تكون في النثر ، وبطريقة قد تكون أفضل منها في الشعر . وخلال هذه المعركة كان مثل تلماك يثار دائماً . ولقد بدا لجميع النقاد ان هذا العمل الادبي يعادل ارفع الشعر ، فأكدوا ، اعتمادا عليه ، ان النثر يتفوق على الشعر . وبدا ان النجاح الهائل الذي احرزه هذا الكتاب ، بل النجاح الذي لم تعرف المكتبة العالمية له مثيلا قبل (١٨٥٠) كان يؤيد اعداء الشعر .

ولقد ساهمت خيلاء الشعراء في الحط من قيمة الشعر بنظر النقاد ، لانهم ما كانوا يعتقدون آنذاك أنهم يمارسون طقساً دينياً ، كما تمكن من الاعتقاد رونسار وفكتور هوغو؛ فقد كانوا يبدون تعجرفاً مضحكاً، لانهم يعبّرون عن افكارهم بلغة الشعر الشاذة ، وأن فكرتهم يمكن ان تتبع طرقاً اخرى غير الطريق العام التي يتبعها غيرهم من الناس. وقد سخر منهم « مونتسكيو » في «رسائل ايرانية» ولم يخفِ هو ، ولا الأب تروبله احتقارهما لهؤلاء البهلوانيين ، الذين يعتمد فنهم على صعوبات بهذا البؤس .

ولكن الأذى الاكبر الذي ألحق بالشعر هو كونه ينبثق عن حالة «الهوس» المتناقضة كل التناقض مع ممارسة العقل المستنير . وقد دعا مونتسكيو هذه الحالة « هذيان متناغم » . وها هو «لاموت» يهزأ من « الهوس » فيقول :

« (هذه الكلمة) لا تعني شيئاً آخر غير الالهام ، وهي لفظة تطلق على الشعراء ، تشبيهاً لخيالهم الثائر بحميّة الكهنة، عندما يحرّكهم الاله وينطقون بأجوبته . ولكنها في الغالب اسم جميل يطلق على كل ما هو بعيد عن العقل » .

يعتقد الشاعر انه ليس مجبراً على التفكير ككل الناس . وهذا ما يزيد في إبعاده عن الافكار الواضحة لذوي العقول النيّرة ، وهو محتقر « لان الحكم والذوق ينقصانه ، وهما ضروريان ، لا يستغنى عنهما البتة » .

ما الذي يصنع في الواقع تفوّق الانسان ؟ ينبغي ان نعود دائماً الى هذه الفكرة : انه العقل، العقل المتألق ، المصنوع من التبصر والحكم ، والشعراء يتخلون مبدئياً عن هذا العقل ، فكيف نمنحهم بعض القيمة ؟ ، ان الشعراء حتى « آشيل » نفسه ، كما يقول فونتنيل هم حالات جنون . فكيف نحترم عبقرية غريزية ، لاارادية ، لا تلزم ضمير الانسان شيئاً ، معتمدة على قوى مظلمة ؟ ان فونتنيل نفسه يهتف :

« ماذا ؟ أيكون ما هو اكثر تقديراً فينا ما هو اقل توقفاً علينا »

وما هو اشد عملاً فينا بدوننا ، ما ينطبق على غريزة الحيوانات ؟ لأن هذا « الهوس » وهذه الحمية ، اذا تُركا على هواهما ، تحوّلا الى غرائز حقيقية .

على أي شيء تنطبق هذه « النشوة » التي يفخر بها الشعراء ، وهذه الميزة من عدم التفكير ، هاتان الصفتان ، اللتان يبدو أنهما ترتفعان بهم فوق الناس ؟ على التسلية بالتغلب على الصعوبات ، وعلى اللهو بقواعد بدائية لنظم مجرد من كل معنى .

واذا كان للشعر رغبة في البقاء ، فليلجأ الى مادة جديرة بالانسان الحديث ، التي هي الفكر ، بدلاً من الاكتفاء بنتاج خيال ثائر ، وعواطف خاطئة ، وتعابير اصطناعية ، مفرطة في المبالغة ، وليصبح شعراً فلسفياً . عندئذ تزول اسباب مهاجمته . وينبغي كذلك ان نفهم بالشعر الفلسفي لا مجموعة الأفكار التي تشكل مادة الشعر فقط ، ولكن ذلك النظام في الافكار وذلك الوضوح ، وذلك الإحكام ، التي هي علامة الفكر البشري في ما يصنع مجده . ويتمنى فونتنيل ان يجيء اليوم « الذي يفخر فيه الشعراء بأنهم فلاسفة اكثر منهم شعراء ، وان يفخروا بفكرهم اكثر من موهبتهم » . وهذا اليوم ، بالأسف ، كما هو معروف ، هذا اليوم سيجيء بعد سنين قليلة من كتابة هذه الأسطر النبوية .

وبالنتيجة ، فقد ارادوا هدم الشعر باسم مفهومين : لان العقل هو ميزة الانسان ، والشعر مبدئياً بعيد عن العقل ، اذن فالشعر هو بقية زائلة من عصر قد انقضى . ولأن الفن مبني على ما هو طبيعي ، وقواعد النظم تمنع كل ما هو طبيعي . فلا تناقشنّ هذه المبادىء . وقد أجاب آخرون على هذا بإحكام ، وخصوصاً « فاليري » محاولين التنقيب عمّا هو جوهر الشعر . ولا نستطيع القول ان هذه الافكار تجد لها شرحاً في الشعر الوسطي ، في القرن الثامن عشر ، طالما هوجم راسين نفسه كشاعر ، كما هوجم خلفاؤه ، وطالما أطنبوا في مدح « لاموت » كواحد بين القلائل من الشعراء المقبولين . اما السبب العميق للهجوم على

الشعر فانه يكمن في مثال ديكارت الجديد، الذي عمّم وحده عندئذ وساوى، وشوّه كذلك، لأنه عمم ما يصنع من العقل والعقل وحده، ينبوع الكمال الفني. فضلاً عن أنه عقل ضيق ، يتكشف قبل كل شيء بالوضوح ، غايته هي الربط الجيد بين الافكار ، وغرضه فكرة مجردة . وسبب آخر هو في اضعاف الخيال الذي يمنع اللجوء الى الصور والى مظاهر الأساليب الأخرى لشيء آخر، غير الزخارف الملصوقة بدون فائدة . ولنضف الى ذلك نقصان الحساسية الموسيقية التي لم تعد تشعر بتناغم شعر راسين .

*

ولم يكن ينقص الشعر من يدافع عنه ، وقد كان فولتير اشهر هؤلاء ، ولكن يجب الا يحجب عنا الآخرين : لويس راسين ، لافاي ، فوفينار ، مارمونتيل ، دالمبير نفسه ، لاشوسّيه ، ديدرو .

لقد حاولوا تبرير النظم ، اولاً القافيـة ، ثم قيود الشعر بجميع مظاهره . فضلاً عن انه بالسعي للدفاع عن قيود الفن ، توّصل البعض منهم الى ايجاد المبادىء الاساسية للشعر .

هل يمكن ان يكون النثر شعرياً ؟ يجيب فولتير بوضوح : كلا « لا يوجد أبداً قصائد نثرية » . وردد مارمونتيل ذلك كشيء واضح . فالشعر اذن هو ما يُكتب شعراً فقط . وهكذا تبدد الابهام ووُجد حل لمشكلة خطيرة . ولما لم يعد من حاجة للتفتيش عن الشعر في النثر ، فلا بد أن الشعر على علاقة حميمة بالنظم » .

والواقع أن الشعر يُقدر بسلطة سحرية ، مبنية على التناغم ، وعلى التكرار الذي هو الايقاع . وهذا ما كتبه دالمبير العالم في الرياضيات :

« في عمل شعري. . . ينبغي التكلم تارة الى الخيال وتارة الى العاطفة،

وطوراً الى العقل ، ولكن دوماً الى الأذن. ان الشعر هو نوع من الغناء، والأذن شديدة القسوة بالنسبة له كما ان العقل نفسه مجبر في بعض الأحيان على ان يقدم له بعض التضحيات الزهيدة . ولهذا فان الفيلسوف الذي تنقصه هذه الحاسة ولو كان لديه كل ما تبقى فهو قاض سيء في مادة الشعر » .

لا شيء اجمل من هذا القول ! من هنا تعود للشعر قيمة رسالته الحقيقية ، وهكذا يصبح جوهره أكثر قرباً. وقد فهم دالمبير ان هذا الجوهر يتوقف كثيراً على الكلمات المستعملة وعلى الترتيب الذي وضعها فيه الشاعر، وانه « اذا قطّع الوزن بمخالفة الكلمات،فانما يُقضى على التناغم الذي ينتج عن ترتيبها والارتباط بينها » . ويضيف ان مما يخالف الصواب وضع الشعر في قالب النثر،لاننا نكون « كمن يفكك لحناً جميلاً ، تاركاً للصدف الانغام التي يتألف منها » . ان القيمة الشعرية تختفي كلها في هذه الحالة كما تختفي القيمة الموسيقية في الحالة الأخرى .

ولكن دالمبير لم يكن وحده في العمل على اعادة الاعتبار للنظم . فقد سبق ا «لافاي» ان كتب قصيدة « أود » « لصالح الشعر » ، كجمالي ممتاز وان لم يكن كشاعر جيد :

الانسان منذ ولادته
صديق للتناظر ، يفتش فيه عن الملاحة
وفي عجائب الصناعة
يحدث التناظر السحر
الموسيقى تقدم لآذاننا
حركة تناظرية
انغاماً نظامها هو قانونها
الانطباع الرقيق

لهذا النظام . في الابيات الجميلة ، يسحرنا
لقد فرض حقوقه حتى على المعقول .

وتضاف الى قيمة الشعر الفنائية، سهولة حفظه التي تلقي الاضواء على أصله وتبرره تاريخياً :

ولكن ، في الفكر ، وفي أعماق القلب
لا يستطيع الا الشعر اللطيف الفنان
ان يطبع سحره وعذوبته .
وان يترك اعماق الآثار
انه يسكن في اعماق الذكرى
ويعرف بقوة ذاته كيف يحتفظ بمكانه
بدون ان يتدنى او يفقد شيئاً
من مبناه ومعناه .

اما لويس راسين فقد كتب سنة (١٧٣٦) قصيدة « أود للتناغم » وجه فيها اللوم للسائرين في طريق مخالفة واعلن :

... ولكن تناغماً ثابتاً
مرتبطا دوماً بالعقل
يجعلنا نتغلب على النسيان
مهما كان الأمر الذي يؤرقنا
انه الفن الذي يسحر الآذان
ويسيطر على القلوب .

لقد اثبتوا لاولئك الذين يودون أن يروا العقل منتصراً في كل مكان ان الشعر يجب ان يرضي الأذن والقلب، ولن ينجح في ذلك الا بالموسيقى والتناغم، اي بالنظم .

★

إن القافية هي التي تعرضت لأشد الهجمات وأقساهـا ، وهي التي وجدت اكثر المدافعين سلطة وأكثرهم نفاذ بصيرة . هل القافية بدعة غريبة من العصور البربرية ؟ كلا: انها ضرورة عالمية كما أكد فولتير في مقدمة « أوديب » ١٧٣٠ :

« ان عودة الانغام ذاتها أمر طبيعي جداً بالنسبة للانسان ، حتى إننا نجد القافية عند البرابرة كما نجدها في روما وباريس ولندن ومدريد» .

وأضاف : ان الشعر ، أي النظم أمر طبيعي بالنسبة لجميع الشعوب ، وان اكثر الشعوب تمدناً ، وأوفرهم ثقافة ، لم يتخلوا عنـه بل حسنوه . والشعر لا يتناقض أبداً مع حاجات اكثر الشعوب رقياً ، لأنه لا يمنع أبداً دقة التفكير الضرورية للمفكرين المحدثين . والقافية ، خلافاً لما يقوله « فنيلون » ، ليست قيداً اكثر قسوة وإرباكاً من تقطيع الشعر اللاتيني أو الاغريقي ، فضلاً عن انه لا مفهوم لشعر بدون قافية في فرنسا .

ها إنهم وجدوا عذراً للقافية ، ولكن فولتير يذهب الى ابعد من ذلـك ، فيظهر فائدتها ، أو بشكل عام ، فائدة القيد التقني في الفن . وهذه نظرة جمالية ذات اهمية كبرى ، سيرجع اليها « البرناسيون » ثم فاليري خصوصاً :

« ان مـا يسحر جميع الناس هو هذا التناغم الرائع الذي يولد من هذا القياس الصعب. وكل من يتصدى للتغلب على صعوبة ما لنيل النصر فقط فهو مجنون . أما الذي يستخرج من أعماق هذه الصعوبات نفسها جمالاً يرضي الجميع ، فهو الانسان الحكيم الذي يكاد يكون فريداً » .

وقد عبّر « لافي » عن الفكرة ذاتها بقوة أعظم :

من القيد الشديد
حيث يبدو الفكر محصوراً
يكتسب هذه القوى الكبرى
التي ترتفع به الى أسمى الدرجات

كما ترتفع المياه الى الجو
في الأقنية المضغوطة .
بقوة اندفاع هائلة .
والقاعدة التي تبدو صارمة
ليست سوى فن أكيد من نيل الرضى
لا يفترق أبداً عن الأشعار الجميلة
كلا ان العمل ليس مذلاً
تأمل ، أصقل ، أعد ،
لا ينعم أحد دون عذاب ،
بمواهب التناغم الإلهية .

يخيل الينا اننا نسمع منذ الآن أبيات « تيوفيل غوتيه » المشهورة في الفن (١٨٥٧) . ان العمل الفني يعيش في القيد ، وهذا القيد لا يجبر الفنان على ضغط فكرته فقط ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، بل انه — كما يلاحظ لاشوسّيه — سبب هذه اللقطات الجميلة غير المتوقعة ، حيث تتكشف العبقرية في اغلب الاحيان .

مثلما الفنان يحس غالباً
أنه فتش أقل مما وجد ...
هكذا الفكر امام الصعوبات
يبدو انه يزيد في ملكاته
إنه يحول الصعوبات الى فائدة
والقيد يخلق المعجزات .

اذن ، لقد وجدت جميع قيود النظم مبرراً لها باسم قانون عام للفن . وتمنى فولتير ، زيادة على ذلك ، ان يُسمح باستعمال القوافي الركيكة ، واحتج على المفهوم الظالم الذي يودّ ان يضحي بكل شيء في سبيل الاذن ، والذي يفرض على

القافية ان ترضي العين كما ترضي الأذن .

فاذا كانت القافية ضرورية لتوليد الجمال ، فليس فيها هذا العائق الذي ابرزوه منذ « بوالو » ، والذي يمنع الشاعر من قول ما يريد.

الترتيب ، الوزن ، والقافية
مهما نسبوا اليها لا تمنع من وضع كل ما يمكن ان نفكر به شعراً .

ويستخرج الشعر حتى من الصعوبات التي فرضت عليه ، ميزة التعبير اكثر مما يفعل النثر .

« من فضائل الشعر التي لا يشك فيها الكثيرون، هو انه يعبّر اكثر من النثر ، وفي كلمات أقل من كلماته » .

★

في هذه المعركة بين الشعر والنثر ، حيث بـدا ان النثر هو الرابح ، كانت الغلبة للشعر . هل يعيبون على الشعر أنه يطلب الخيال اكثر ممـا يطلب العقل ، وأنه مخالف للصواب ، حتى من جهة المبدأ ؟ يجيب « فوفينارغ » ان الشعر ، على العكس ، يطلب صفات فكرية وقوة عقلية تفوق القوى التي يطلبها النثر :

« إن الشاعر الكبير مجـبر على ان تكون افكاره صحيحة ، وان يسير بحكمة في جميع مؤلفاته ، وان يؤلف تصاميم منتظمة ، ينفذهـا بصرامة . من يدري ؟ ربمـا كان وضع تصميم جديد لقصيدة أصعب من وضع طريقة معقولة لموضوع فلسفي صغير » .

هل يعيبون على الشاعر انـه يكتب وهو في حالة من « الهوس » الحيواني البحت ؟ ان فوفينارغ نفسه يجيب ان هذا الهوس – بالعكس – يفترض امتلاك رأسمال كبير من الانسانية عندما ينتج مؤلفات رائعة ، « أنوار وأهواء متقدة تثير النفس في كل مـا يتعلق بالعاطفة ، أي معظم الأشياء التي يعرفها الانسان

على وجـه افضل . إن العبقرية التي تصنع الشعراء ، هي نفسها التي تعرّف بقلب الانسان » .

اذن ، فالشاعر الكبير يتفوق على الناثر الكبير ، لأن الصفات الفكرية التي يطلبها الشعر ، تفترض عمقـاً في النظر وسعة في العبقرية يستطيع أفضل النثر الاستغناء عنها ، اذ ان غرضها هو عالم العواطف .

هكذا بدأ التمييز بين عالم العقل الذي هو عالم الفكر المجرد والفلسفة بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، وبين عالم الفن حيث تسود العاطفة. ان حقل الشعر هو التأثير ، ولا يمكن الحكم عليه إلا بنسبة درجـة الكمال التي يُحدث بها الانطباع التأثيري. ان انواره هي « أنوار العاطفة » ولا ريب أنها تصلح للمناقشة المجردة ، ولكنها تصلح تماماً لالقاء الضوء على الطبيعة ، وخصوصاً طبيعة الانسان ، الذي هو الغرض الحقيقي للعبقرية الشعرية .

فليس المقصود اذن مقابلة « الهوس » مع العقل والحكم على الاول باسم الثاني، ولكن المقصود هو معرفة ما اذا كان هذا الهوس خاطئاً وفارغاً أم كان في حالة هيجان سببتها حيوية العاطفة وحرارة هوى حقيقي . فينبغي الحكم عليه في حقله الخاص ، حقل الحساسية دون اللجوء الى قوانين المملكة المجاورة ، مملكة العقل . ان قصيدة متناغمة ، ومثقلة بالصور والمتاقـات ، مصوِّرة حالةَ التوتر التي كان فيها الشاعر أثناء الكتابة ، غير انهـا فارغة من العواطف المتأججة بإخلاص ، هي عمل أدبي فاشل » .

ومع ذلك فلا شيء يمنع توافق هذا « الهوس » مع اكثر العقول تجرداً . ولقـد كتب فولتير : « ان الهوس المعقول هو قسمة كبار الشعراء » . حقاً ان فولتير يفهم بشكل غريب سلوك الشاعر الداخلي ، عندمـا يتمثله يرسم أولاً ببرود التصميم العام لقصيدته ، ثم تدب فيه الحرارة ، الى ان يبلغ درجة الهوس في كتابة عمـله الادبي . وهو يشبه الشاعر بجواد السباق الذي يندفع في خط مرسوم بدقة ، وبقيصر الذي يضع تصميم المعركة بتروٍّ ، ويقاتل بضراوة » .

أوليس من الواضح ان العكس هو الذي يحدث ؟ مهما كان نظــام الصفات التي نغامر بها ، فإنه من المؤكد ان الاستعداد المعقول والهوس ينبغي او يمكن ان يتحدا في رائعــة أدبية . ان « مارمونتيل » يتوسع في الافــكار نفسها في فصل « الجمال » في ملحق دائرة المعارف .

★

لقد نشبت اذن معركة كبرى فيما بين سنتي (١٧٢٠ و ١٧٦٠) مــع الشعر وضده . لقد حُـــكم على الشعر باسم الفلسفة ، وبـُرِرت ضرورة القيود باسم التقليد وباسم مبدأ أساسي في الفن . وشيئاً فشيئاً أعيد الشعر الى حقله الحقيقي الذي هو القلب البشري . ولكن ، اذا كان المستقبل للمدافعين فإن الحاضر لخصومهم . والشعر لن يموت ، بل سيصبح — كما أرادوا له — نثراً مقفى ، مثاله مثال النثر حينذاك ، من وضوح ونظام ، وفكر فلسفي وعاطفة موضّحة ، لا معبّراً عنها . وكان ينبغي الانتظار نحو مائة سنة (١٨٢٠) لنجد مع « التأملات *Méditations* » هذا الخليط العجيب ، من النظام والتناغم ، والفكر والعاطفة ، والعقل والحساسية ، اي جميع صفات النثر الرائع الصفاء ، وجميــع الصفات التي تفتن الأذن وتسحر القلب .

الفصل الثالث

بحثاً وراء الجمـــال

كانت نقطة الانطلاق في هـذه المعارك هي التشكك العميق بطبيعة الجمال الأدبي ، سواء كانت تلك المعارك تأييداً للأقدمين والمحدثين أم مناهضة لهم . فكلما كانت معرفة الأقدمين – التي طغت عليها معرفة الكتّاب في عصر لويس الرابع عشر – تتغلغل في نفوس صغار الطلاب ، كلما بدت هذه المعرفة اقـل وضوحاً ، وبعيدة – على كل حال – كل البعد عن الطبيعة . ان أهواءً اقل حدّة تفشّي ما في هذه الأعمـال الادبية ، القديمة او الحديثة ، من حساسية كامنة ، وعقـلاً اكثر تعجرفاً يرفض كل دور للخيال . ووجد الخيال نفسه محصوراً في القوالب المعدة للأدب الكلاسيكي ، واعترته الدهشة اذ رأى نفسه هكذا سجيناً . ولكن الحدود ستُمّحى بين نثر يبدو انه يستطيع امتلاك جميع صفات الشعر الخيالية والعاطفية ، وبين شعر يميل الى النثر بمواضيعه ، وتراكيبه ولغته وأسلوبه . وهكذا نشعر ان المسألة ليست فقط في تحديد حقل كل من هاتين الطريقتين للتعبير ، وليست في التفتيش عما اذا كان بوسع الشعر ان يبلـغ الكمال ، ولكنها في التفتيش عـــا يقوم عليه هذا الكمال ، وعما يقوم عليه الجمال . فالمسألة ليست تقنية ، بل هي اولاً جمالية .

وكان النصيب الكبير الذي ساهم به – في هذا المجال – النصف الاول من القرن الثامن عشر ، فكرة رئيسية مثمرة ، هي فكرة « نسبية الجمال » ، بينما

كان الاعتقاد السائد في القرن السابع عشر ، انـه يوجد جمال مطلق ، مستقل عن الزمان والمكان ، يمكن وضع القوانين في شأنه الى غير حـد . ولقد أصر النقاد على هذا الواقع ، وهو انه يوجد انواع متعددة للجمال ، تتعارض كثيراً في بعض الاحيان ، بحسب الزمان والمكان . وقالوا ان « الذوق » هو العاطفة الصحيحة الخاصة بهذا الجمال . والذوق ، والذوق وحـده ، هو الذي يمكّن الكاتب من ان يكيّف لجمهوره الفكرة العامة التي يكوّنها عن الجمال . فعلى الكاتب ان يوازن بين هاتين القوتين « مثـال الجمال العام » وذوق الجمهور الخاص . والواقع انه نظراً لوضع المجتمع الدنيوي ، الذي من اجـله يكتب الكاتب ، ونظراً لحاجة الكاتب للحصول على تصفيق حلقة ضيقة من العارفين ، الخاضعين لذوق العصر ، فإن مفهوم الذوق يتغلب على مثال الجمال ، الذي تجمع الشاعر به عبقريته الطبيعية . ولسوف يُقضى على كثير من التجديد وعلى كثير من الجرأة بسبب الذوق. وكان النقاد، خلال سعيهم للعثور على هذا المثال للجمال، راغبين حقا في العثور عليـه بشكله العام ، الا ان معظمهم فتشوا عن الأشكال الخاصة بعصرهم .

★

إن الجمال في فن كان يُعتقد أنه يقوم على التقليـد فقط، كالأدب أو الرسم، يكون دون شك ، في كمال التقليد . ولكن هـذا المفهوم للجمـال تصحّحه ، هنا ، طبيعة الغرض المقلّد الخاصة ، التي تنتج عن اختيار يكون قـد تضمن مثالاً يمكن ان يكون في ذاته جميلا أو قبيحاً ، أو أكثر جمالاً أو أقل. وقد فهم مارمونتيل أنه ينبغي النظر الى الفنون التي لا تقلّد ابدا لأجل العثور على الجمال في حالته المجردة وقد اختار الهندسة، لأننا في هذا الفن نحصل على مفهوم الجمال، بانطباع الوحدة مضافة الى التنوع ، وبالمعادلة والتناظر ، وخصوصاً « بالعظمة والغنى ... ان القوة والغنى هما من الناحية الفنية الينبوعـان الأولان للجمال » . ونستطيع أن ندرك الجمـال بدون الذكاء « اي روح التنظيم وروح الموافقة

والترتيب ، ولكن ليس بدون العظمة . ان رؤية بركان ثائر أو عاصفة تحدث انطباعاً للجمال بعظمة المشهد وحدها . ومع ذلك ، يجب أن يضيف الذكاء الى الأعمال الأدبية البشرية الصفات الفكرية من نظام وتناغم وعلاقة ، الخ ... وفضلاً عن القوة والنظام يجب ان يكون الجمال حراً . يجب ان يثير الدهشة باستقلاله عن الذوق السائد ، والرأي ، والعادة : فحديقة جميلة هي أقل جمالاً من غابة عذراء كثيفة .

اما فولتير ، فيصرّ على البساطة : « ليس ما يصنع الجمال الحقيقي هو ما يدعونه فكراً ، بل ما يصنع ذلك هو السمو والبساطة » . وكذلك دالمبير في مقاله « التعبير » في دائرة المعارف ، و « ديدرو» في مقاله « حاذق » فإنهما يلمحان كلاهما على هذه الفكرة ، وهي أن ما هو جميل لا يمكن ان يكون الا بسيطاً أي مجرداً من هذه الزينة التي كان يميل التأنق ميلاً شديدا لإدخالها في العمل الأدبي .

يوجد إذن جمال عام مطلق ، صفاته الثلاث هي النظام ، والقوة ، والبساطة اما البرهان على ذلك فهو الاعجاب المستمر الشامل الذي نحس به ازاء كبار كتّاب العصر القديم . فكيف ندرك هذا الشعور ان كان لا يوجد الا اذواقاً متغيرة ؟ وباسم هذا الجمال تمكن المقارنة بين فرجيل وتومبسون ويمكن القول بأن الأول يتفوق على الثاني . يوجد ذوق سليم مطلق يجعلنا نفضل بحق مؤلفات عصر آخر وبلاد اخرى غير عصر وبلاد الجمهور . ليس الفكر الخاضع لتغيرات الحضارة هو افضل مقياس لهذا الجمال العام ، بل انما هو القلب الذي لا يتبدل أبداً . هذا ما قاله فولتير .

لم تكن الأفكار التي رأيناها جديدة . فقد كان علم الجمال الكلاسيكي يفترضها كمبادىء ، وهي عند فولتير واصدقائه وتلاميذه من بقايا القرن السابع عشر . وقد اهتم المجددون كالأب تروبله بإثبات وجهات نظر معاكسة .

هل الجمال هو البساطة ؟ ان فونتنيل يحتج. ليست البساطة جميلة في حد

ذاتها ، وهي ليست كذلك الا بمقابلتهـا بالتنوع . وكان المذهب الكلاسيكي يقول : ينبغي أن يفهمني الجميع ، فيجيب الاب تروبله : كلا ، لأن الجمهور في معظمه قاض سيء . حقاً ان العظمة أو القوة ، والنظام والبساطة ، هي صفات في متناول الجميع ، ولكن ، اليس للجمال غير هـذه الصفـات ؟ وفي الأدب بنوع خاص ، اليست هذه النعومة البـارعة صفة من صفات الجمال ؟ صحيح ان جمال العاطفة يشعر به الجميع ، ولكن ليس كل جمال منبعه القلب ، وجمـال العاطفة نفسه ، ان كان على شيء من النعومة ، فإن معظم الجمهور لا يدركـه ، لان هذه النعومة نفسها « لا تقوم في الغـالب الا بتقليد اكثر كمالاً للطبيعة » . والجمال في الفن يكون بعيداً عن متناول الجمهور بمقدار ما يكون افضل . اذن، « فاجمل الجمال ، اذا سُمح لي بهذا التعبير – هو الجمال الاكثر تفرداً، والاكثر جدّة ، والاكثر بعداً عن مشابهة المألوف من الجمال » . والأصالة ، ان لم نقل الغرابة ، تصبح صفة من صفات الجمال . وهذه الفكرة ليست جديدة تمامـاً ، لانها تكوّن مبدأ الاسلوب الباروكي ، ولكنهـا تبدو جديدة ، وقد لقيت نجاحاً باهراً، لانها صارت اليوم – وفاليري يشكو من ذلك – مقياساً للجمال . ولما كان الذوق السليم محصوراً في النخبة ، فيجب على الفنان ان يسعى لارضاء هذه النخبة وحدها ، وانه ليرضيها من الناحية التي يكون مثاله فيهـا غريباً . والذوق الصحيح ، مقياس الجمال ، هو « الذوق الاكثر شيوعـاً بين النخبة . ويصبح التكلف مشروعاً ما دام يهدف قبـل كل شيء الى النعومة المفرطة في الافكار ... وينبغي أن نضيف – على حـد قول الاب تروبله – الى تعريف الجمال الذي رأيناه : التفرد .

زد على ذلك ، ان الجمال ليس ذلك الإحكام الكامل ، وتلك الدقة في العلاقة بين الغرض والتعبير الفني ، وهذا كما يبدو ، ما كان المشرعون الكلاسيكيون يحلّونه المكانة الأولى من تقديرهم . ان الجمـال في الفن يصنعه شيء من مخالفة الأصول في التعبير ، وشيء من عدم الدقة في المودّى، يكون موحياً أكثر بكثير من النسخة الكاملة . إن هذه «التقريبية» هي التي تولّد الملاحة، دون ان تجعلها

« اكثر جمالاً من الجمال » وتتخذها رفيقة لا غنى له عنهـا . ينبغي أن يضاف السمو والرقة الى الصحيح لخلق « الجمال الكامل » . فالجمال ليس اذن قوة ونظاما وبساطة وتفردا وحسب ، بل هو كذلك نعومة .

نرى الى أية نتائج ينتهي الاب ترويله في تحليله للجمال . وبهذا لا يدعي تحديد جمال خاص بعصره ، بل نراه يضيف الى التعريف البسيط الى حد ما الذي كان سائداً ، الخطوط التي بدا ان عصره يفرضها . ومهما كان الامر ، فقد حدد جمالاً لعصر لويس الخامس عشر .

*

ولكن الاب ديبوس انكر بصراحة وجود الجمال المطلق . وكتابه « آراء في الشعر وفي الرسم » (١٧١٩) ، والذي رجعنا اليه اكثر من مرة، هو مؤلف رئيسي في تاريخ علم الجمال في فرنسا ، وفي تطور الافكار الادبية .

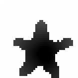
ان فكرة الجمال هي مفهوم بشري ، والجمال لا وجود له في الطبيعة ، وهو لا يوجد الا اذا كونه فكر الانسان . وهو امتداد مثالي للملكات الانسانية ، وبصفته هذه يرتبط بشكل وثيق بهذه الملكات. ان الجمال في الفن ، بنوع خاص، هو نسبي . ويسمون جمالاً ما يكون آنياً ملائماً للأذواق السائدة ، لأن الناس ليسوا دائماً وفي كل مكان متشابهين . وبحسب قول الاب ديبوس ، ان الاسباب الطبيعية هي التي تعمل في تبديل الملكات الأساسية في الاشخاص اكثر مما تعمل في ذلك الاسباب الاخلاقية غير الفعالة. تلك الملكة الفكرية تتطور طبيعياً تطورا اكثر في مناخ معين ، وهي تتفتح في حقبة معينة دون غيرها . لا شيء مشترك بين زنجي وموسكوبي ، وبين فلورنسي وهولندي . فكيف يمكن وجود جمال مطلق يحس به الجميع بالقوة نفسها ؟ ولا مجال للتكلم هنا عن التقدم . ان الطبيعة تقوم هنا بقفزات . هنالك عصور جمال ، وبلدان جمال ، وهنالك عصور قبح ، وبلدان قبح .

ان هذه الفكرة الخصبة فتحت الباب امام التجديد وأعطت الادب ان

يشق له طريقـــاً جديدة ، وان يخلق جيلاً جديداً . ولقد اعلن فولتير في ما يتعلق بالملحمة :

«ان جميع مؤلفات الناس تقريباً تتغير كما يتغير الخيال الذي ينتجها. وان اقرب الشعوب تجاورا تختلف في العادات واللغات والذوق . وماذا اقول ؟ ان امة بعينهـــا بعد مضي ثلاثة او أربعة قرون لا تعود هي نفسها . وفي الفنون التي تتوقف توقفاً كليا على الخيال يوجد ثورات بمقدار ما يوجد منهـــا في الدول . فهي تتغير الى الف نوع بينما هم يحاولون ان يحددوها » .

وقد اختتم «هلفسيوس» مقالاً مطولا عن تطور العادات وتأثيرها على الذوق بهذه العبارة : « كل تغيير يحدث في حكومة او عـادات شعب ينبغي بالضرورة ان يجر الى ثورات في ذوقه . ولكن كان يجب الانتظار طويـــلا لتفرض هذه الافكار نفسهـــا . وقد عادت اليها مدام دي ستال بكل الخبرة السياسية التي كانت تنقص الاب ديبوس وفولتير وهلفسيوس ، وجعلتها تنتصر بعد مائة سنة تقريباً من صدور « الآراء » . وخلال هذا الوقت كان المدافعون عن الجمال العام قد افقروا المادة الى درجة ان الفنان القوي والمندفع لم يعد يجد فيها ما يرضيه .



في النصف الاول من القرن الثامن عشر تجابه مؤيدون تقليديون لجمال عـــام عبرت عنه الاعمـال الادبية القديمة وكتبنا الكلاسيكية ، ولكنهم لم يجرؤا على التفتيش عنه عند كاتب كشكسبير ، ومؤيدون للجمال المتنوع ، الخـاص بذلك العصر او بتلك البلاد ، فربح التقليديون المعركة في بادىء الامر ، لشدة مـا كان الاطلاع ضعيفاً على المؤلفات الاجنبية التي باستطاعتها ان تحقق وان تحيي نظرية خصومهم . ولكن هؤلاء أخذوا بثأرهم في نهـاية ذلك العصر وفي بداية العصر التالي . كانت جذور الرومانسية فيهم على اشد مـــا تكون عمقاً وكانوا بها على اكثر ما يكونون جهلا .

الفصل الرابع

نحو مبادىء جديدة

كان الاطلاع على الادب الانجليزي بين الاسباب الكبرى التي ادت الى اتساع الذوق الادبي اتساعاً متزايداً ، والى هوان المذهب الكلاسيكي . فحتى نهاية القرن السابع عشر ، كان التأثير الإيطالي ما زال مختلطاً بتأثير الادب القديم ، يسانده تارة ويناهضه تارة اخرى . وبالعودة الى « تاس » او الى « أريوست » توصل الكثيرون من المخالفين الى الاحتجاج على المذهب الكلاسيكي ، بينما قدم بترارك نموذجا له صفات هوراس نفسها . ولكن ، فضلا عن هوى في الخيال ، سواء في التفصيل او في مجموعة العمل الادبي ، فإن التأثير الايطالي لم يكن له ان يحدث تغييرا محسوساً في مبادىء الفن الكلاسيكي . وبالعكس ، فان النماذج الانجليزية قد ساهمت بقوة – بدون ان تكشف عن مبادىء جديدة – في دعم الميول التي كان تطور العادات العام قد ولدها في فرنسا .

وكان المفهوم الانساني يلفظ أنفاسه ، وكان مفهوم الجمال الذي يتضمنه في طريق الزوال . ولم تعد للأقدمين السلطة نفسها ، ولا الرصيد ذاته ، وإن كانوا لا يزالون يتمتعون بالاحترام ، ولم يعد إطار الادب الكلاسيكي الضيق لينسجم مع النفس الحديثة البعيدة الآفاق . ولم تعد الديانة تقدم لهذه النفس غذاء كافياً ، فكما ان النفس القلقة راحت تفتش عن حقيقتها في الفلسفة ، كذلك اخذ الفن يفتش عن مثال جديد . ولسوف يتبدل هذا الفن ، ولكن من الداخل لا بالشكل ، وسيبقى الشكل ، في مجموعه ، كما كان عليه في العصر السابق ، إلا انه لن يقوم مذهب أدبي جديد ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، بل هي مبادىء جديدة عامة ستعطي حياة جديدة لفن تقليدي . وسوف يكون

متقابلتان ، إحداهما فقط خلاقة حقيقية : الذوق والعبقرية ، وأن للأولى عملا مجدداً ، ولكنها عاجزة، وحدها، عن خلق الجمال الفني ، وأن الثانية، بالمقابل، هي الينبوع الحقيقي للجمال ، وان الذوق ، اي مجموعة القواعد التقليدية التي يجب ان يخضع لها الكاتب ، اذا حاول ان يزعج العبقرية ، فما عليها الا ان تلقي به جانباً ، وتنطلق حرة كما يريد إلهامها . هنا يكمن جذر عميق من المذهب الرومانسي .

★

وبرزت الى الوجود خلال القرن الثامن عشر فكرة ثانية ، هي أقل أصالة من السابقة ، وأقل غنى في نتائجها ، وقد كونت مع ذلك مبدأ هاماً من الفن الجديد الذي كانوا يتوخون اقامته . كان يجب ان يكون أدب القرن السابع عشر أخلاقياً ، ولا نكاد نجد واحداً بين مشرعينا ولا بين كتابنا ، إلا وأثبت هذه الرسالة الاخلاقية في الادب او رضي بها ضمنياً على الاقل . والواقع ان ما يخرج من الاعمال الادبية وما يوحي به النقاد ، هو علم اخلاقي عام ، شامل ، ومجرد ، سلبي اكثر منه ايجابي ، مطبق بطريقة غير مباشرة . اما ادب القرن الثامن عشر ، فقد ادعى انه معلم اخلاق ، وما هذا مثل ذاك . ان التعاليم الاخلاقية التي يعهد بنشرها الى العمل الأدبي كانت تتلاءم تلاؤما كلياً مع الجمهور الذي يقرأها ، وفي الوقت الذي يكتشفها فيه ، وهي على صلة وثيقة بعادات العصر ويفترض فيها ان تمثل المجتمع الحقيقي تمثيلا مباشراً . وكان الفنان الحق في القرن السابع عشر كالكاهن الذي يكشف الحقائق السامية في الانسان وأهوائه ، او كالعالم الذي يعرض ببرود اكتشافاته ونتائج تحاليله في حقل القلب البشري . ان هذا الكاهن وهذا العالم ينبغي ان يصبحا معلمين ، وأن يحملا الجمهور الذي يستمع اليهما يتبنى دروسهما ، اي البورجوازية الوسطى التي صارت تؤلف شيئاً فشيئاً معظم القراء .

إن على الكاتب الهزلي بدلاً من ان يجعل الناس يضحكون من الرذائل النادرة ، القليلة الخطر على المجتمع ، ان يحتفظ بريشته لتلك التي تنبع من

الافراط الذي تؤيده الاحكام المسبقة ، او للرذائل التي كرسها العالم » . وان افضل طريقة لتحسين الناس ولجعلهم يحبون الفضيلة وهي « ان تريهم إياها تحت اشكال صور مؤثّرة ، وفي اوضاع شبيهة بتلك التي تتكرر كل يوم تقريبا على مسرح المجتمع العادي » . وهكذا هنّأ « بوغنفيل *Bougainville* » لاشوسيه لأنه « أوحى للناس بذوق علم أخلاقٍ نافع ، ولأنه « أقنعهم » بالعاطفة ، أن الواجب هو اساس السعادة » ، وأعلن ديدرو ، ان غرض التأليف المأسوي « هو الايحاء للناس بحب الفضيلة ، والخوف من الرذيلة » . وكتب في مكان آخر « أكرر اذن ما قلت : الشريف ، الشريف . إن هدف كل رجل شريف يحمل قلماً او ريشة او مقصاً ، هو ان يجعل الفضيلة محبوبة ، والرذيلة « مكروهة والمضحك بارزاً » . وهذه الفضيلة ليست مفهوماً « مجرداً » ، وعلى الكاتب ان يصفها في حالات خاصة » ، وأن يثير أسئلة تُلقى عادة في الحياة الواقعية ، ان لم تكن اليومية : « مسألة الانتحار ، والشرف ، والمبارزة ، والثروة ، والمراتب ، ومائة غيرها » . ولما اقترح « مرسيه *Mercier* » « نوعه الرصين » ، هنّأه « بومارشيه » على ما يقدّم فيه من « فائدة » اكثر إلحاحاً وأخلاق اكثر مباشرة من المأساة البطولية ، وأوفر عمقاً من الملهاة المضحكة » . وهكذا شاء مرسيه ان تكون المأساة التي يقترحها :

« أن تُستخدم لربط الناس بعضهم الى بعض بعاطفة الرحمة والحنان المنتصرة .. فلا يكفي اذن ان تُشغل النفس ولا حق ان تجعلها تتأثر ، بل يجب ان تجرّ الى الخير . وعلى الغاية الاخلاقية ، دون ان تكون مستترة ولا واضحة جداً ، ان تستولي على القلب وتجعل منه مملكة لها » . فما هو الفن الدرامي ؟ انه الذي ... يفتتح كنوز القلب الانساني ، ويخصب شفقته ورحمته ، ويعلمنا ان نكون شرفاء وفضلاء ، لأن الفضيلة تكتسب ، حتى ببعض الجهد » .

واذا كان الأمر يتعلق بالقصيدة الملحمية لا بالمسرح ، فان مدام « داسيه

ماذا يعني بالنسبة لي موضوع هادىء عن وضع ملكي في القرن الثامن عشر ، وماذا تهمني ثورات آثينا وروما ؟ أية فائدة حقيقية أجنيها من موت طاغية من « بيلوبونيز » ومن تضحية امير شاب في « أوليد » ؟ لا علاقة لي بكل هذا ، ولا أية أخلاقية تناسبني » .

واقترح « مرسيه » أن يوضع على المسرح « حائك » او عامل » او مياوم » اما « ماريفو » ، بوصفه مؤلف « حياة ماريان » والأب بريفو ، وجان جاك روسو في مقدماتهم ، فانهم يدافعون عن قرارهم بإعطاء الرواية أشخاصاً بورجوازيين او شعبيين .

ان العواطف التي هي الدافع للأعمال الأدبية يجب ان تكون هي التي يشعر بها الانسان العادي خلال حياة عادية : رجل قلق على مستقبل ومصير اولاده ، ورجل شريف قلق على شرفه ، وتاجر يهتم بتجارته قبل اي شيء ، ومستخدم بوظيفته . فلماذا لا تُصنع مادة العمل الادبي من هذه المشاغل التي تملأ حياة المواطنين بدلاً من معالجة الحب او السياسة؟

وعلى اللغة والاسلوب، في جميع الانواع ، ان يقتربا من اللغة الحقيقية لسكان العصر ، فيحل النثر محل الشعر ، حتى في الانواع التي أبعد عنها ، وهذا النثر نفسه سيكون مألوفاً .

وأما في المسرح ، فبدلاً من ان يكون كلام الممثلين هو ذلك الإيقاع التقليدي ، وذلك الإلقاء الاصطناعي ، اللذين كانا سائدين حينئذ ، ينبغي ان يشابه التعبير التلقائي لعواطف حقيقية، وذلك بتنويع اللهجة مضافة الى حركات طبيعية لنفس ثائرة .

وعلى كل حقل من حقول العمل الادبي ، وعلى كل جزء منه ان يقارب من الحقيقة المتواضعة واليومية ، لا للدلالة على عاديتها ، بل بالعكس، لاستخراج المفجع والمؤثر منها . وواضح ان مفهوما كهذا يُفقد الفن صيغته الانشائية ،

فتصبح لذة المشاهد او القارىء أقل صفاء من الناحية الفنية البحتة ، وقد يؤدي ذلك بالمعرفة الفنية الى الزوال . ومن المؤكد ان الكاتب يثير بذلك الاهتمام ويرضي ، ولكنه يتوجه الى كل ما في الانسان من حواس الا حاسته الجمالية .

وهذا بالضبط ما كان يطالب به مجتمع جديد موزع بين القلب والعقل ، ولكنه على استعداد قليل لتفهم جمال فني 'معرّى .

★

ان ما 'يقدّر في العمل الفني هو صداه العاطفي . فعليه ان يتحدث الى القلب لا الى العقل ، ان العبقرية تكمن في القلب ، وان الاحساس الكامن في الانسان وخصوصاً في الكتاب ، هو الجزء المخصب حقيقة والعنصر الاصيل حقاً . فالعقل يحلل والعاطفة تخلق . العقل يدرك ولكن بالقلب وحده يتمثل الانسان العمل الفني . وهذا مبدأ رابع يحمل بنوع خاص ، من القرن الثامن عشر ، العصر المهيأ للرومانسيّة .

لقد اعلن المبدأ الكلاسيكي حقاً ان على الشاعر ان يؤثر وان يثير انفعالاً . ولكن الانفعال المثار يبقى عقليا جداً ، كعمل الفنان الخلاق ، او على الاصح كما سبق وقلنا ، ان الانفعال كان في عصر لويس الرابع عشر ، موحى بالحس ثمن لجمهور اكثر قابلية ، وقد كتب بوالو : « لكي تنتزع مني الدموع عليك أنت ان تبكي » . ولكن الدموع التي يطالب بها ، ان لم تكن داخلية ، كانت خفية جداً . وكان يجب في القرن الثامن عشر ، سواء في القصة ام في المسرح ان 'يعبّر عن الانفعال بشكل اكثر مباشرة وبقوة اوفر « ليحدث التأثير » .

وعلى الفن — كما رأينا — أن يقترب من الحياة ، فيكون على علاقة اوثق بمزاج الكاتب ، في كل ما له من خصوصيات ، وبإحساسه اكثر من مواهبه الفكرية الخالصة . وما كانوا يرضون بحضور الكاتب في عمله الادبي فحسب ، بل كانوا يحثونه على ذلك ، وكانوا يدعونه الى الكشف عما فيه من غريزي ،

الفصل الخامس

النظريات الدرامية الجديدة

أ) تجديد شباب المأساة

لقد كوّن عمل راسين الدرامي ، التقليد المأسوي ، اكثر مما فعلت النظرية التي قدمهـا بوالو ، المشرع الوحيد الذي بقي محتفظاً بشهرته ومكانته . وقد أجمعت الآراء على ان راسين بلغ الكمال . اما الذين راعوا تقليده مراعاة تامة ، فقد صُنّفوا بين الوسطيين ، واما الذين حاولوا ان ينافسوه في هذا المجـال ، فكان عليهم ان يجددوا ، ولكن تجديدهم هذا لم يكن بجرأة . فلم يقووا على التوصية بشيء يتعرض لمبدأ المأساة الكلاسيكية ، انما اقترحوا ادخال تحسينات طفيفة على التفاصيل ، كانت تتعلق بالمضمون اكثر مما تتعلق بالشكل . وكان فولتير في هذا العصر اكبر المشرّعين في المأساة ، غير ان آخرين أدلوا هم أيضاً بآرائهم الاصلاحية ، وإن لم تكن لهم سلطته .

وكان إعجاب فولتير براسين كاملا غير مشروط : « فقـد تكون « أتالي » أفضل رائعة أدبية للفكر الانساني ... » إن راسين هو اكثر شعرائنا اقترابا من الكمال ، ومـا مقاله « الفن الدرامي » في « المعجم الفلسفي » سوى مديح غير مباشر لـ « راسين » . إن الثناء على راسين هو ان نطلب قبـل كل شيء ،

ان تتحدث المأساة الى القلب ، وان يكون الحب فيهـا ميلاً سامياً ، لا زينة لعمـل سياسي ، وهو ان نطلب الى الكاتب ان يصف الى جانب الحب « وضعاً مؤلماً لأمٍ مستعدة لفقد ابنهـا » ، وغير ذلك من الانفعالات الطبيعية ، وهو ايضاً احترام تام لقاعدة الوحدات الثلاث . وقد برّر فولتير هذه القاعدة ، بعد ان بررها كثيرون غيره ، لا بالتقليد فقط (هذا التقليد الذي لا يكاد يستبعد به) بل بالمعقول . احترام وحدة العمل : « لأن الرغبة التي تتوزع لا تلبث ان تزول » . احترام وحدة المكان : لأن « عملاً واحـداً لا يمكن ان يحدث في الوقت نفسه في اماكن عديدة » . احترام وحدة الزمن : لأنه يتعذر عـلى الشاعر مادياً ان يضع تحت انظار المشاهد مثلاً مـا حدث في الخمسة عشر يوماً التي تفصل بين فترتين من فترات العمـل ، ولأن « المدة التي يستغرقها المشهد في الملهاة هي ثلاث ساعات،فينبغي اذن ألا يستمر العمل اكثر من ثلاث ساعات». ولكن هذه الساعات الثلاث ، يمكن ان تمدّد بالاتفاق الى أربع وعشرين ساعة. ان الوحدات تؤمن البساطة التي تصنع استحقاق المأساة الحقيقي . اما الشعر ، فلا يشك احد بوجوب الاحتفاظ به في المأساة لأنه صانع جمالها الاكبر ، ولأن الأشعار الجميلة تتضمن وتفترض مجموعة من الميزات الاخلاقية والفكرية الضرورية للرائعة الأدبية . كما انه من الخطورة في مكان استعمال القوافي المتناوبة ، مثلما فعل راسين نفسه ، في « تانكريد *Tancrede* » « لأن الأسلوب هكذا يقترب من النثر » .

ومع ذلك ، فإن اخلاص فولتير لراسين لا يمنعـه من ان يتمنى للمأساة تجديداً متنوعاً ، والواقع :

« أيّ من يتعمق في نظرية الفنون وليدة العبقرية الخالصة ، عليه ان يعرف ، ان كان هو نفسه على شيء من العبقرية ، أن الجمالات الأولى ، هذه الخطوط الطبيعية الخاصة بهذه الفنون ، والموافقة للأمـة التي نعمل لها ، هي قليلة العدد ... وانها لكذلك في فن المأساة » .

واحدة . ولقد قطعها لاموت برشاقة . ألا يمكن ان يكون المرء كاتبا دراميا ممتازاً ، وأن يدرك الاعمال الكبيرة ، ويتصور المواقف الاخّاذة ، وتكون له موهبة الملاحظة النفسية وموهبة التعبير عن الاهواء ، بدون ان يكون نظّاماً ماهراً ؟ فضلاً عن ان الاشعار الجميلة تحوّل انتباه المشاهدين من التصادم العاطفي نحو مهارة الكاتب ، ولا شيء يبدو غير معقول من ان نجعل الاشخاص يتكلمون شعراً .

وهكذا ، أراد بعض النقاد، وعلى رأسهم فولتير، ان يحتفظوا بمبدأ المأساة، وأن يحملوا اليه بعض التغييرات التي تجعل المأساة اكثر ترغيباً وأكثر جدّة . وظهر ميل الى نقل اللعبة النفسية الخالصة من المأساة الى الملهاة . وبدا ان المأساة تفقد قيمتها كعمل فني ، ولا يعود جوهرها الدرامي مفهوما ، حتى في الوقت الذي فيه كانوا يطالبون بزيادة العمل فيها . وكان المثال النموذجي الذي اقترحوه لهذا النوع ، من الدقة ، بحيث اننا لا نستطيع إلا ان نحاول نقله ، واذا ابتعدنا عنه نخونه. وشعروا بالحاجة الى انواع درامية جديدة، فاقترحوها، ولكنهم قلما طبقوها . فقد كانت سيطرة التقليد المأسوي قوية جداً ، وظهر ان اكتشاف شكسبير – الذي كان يمكن ان يكون مفيداً – لم تكن له أية فاعلية . لقد أخاف اكثر مما أغرى . وأرادوا ان يأخذوا عنه عملاً اكثر ثراء، وعواطف اكثر حرارة ، ولكن بدون ان يجرأوا على تطويع قواعد المأساة بمقدار يكافي لاستعمال هذا التجديد . ومع ذلك ، فقد سمت بعض العقول الجريئة الى زحزحة هذه السيطرة :

ب) توسيع الملهاة

لقد سيطر موليير على تقليد الملهاة ، كما سيطر راسين على تقليد المأساة ، ومع ذلك، فان هذا النموذج الفريد لم يكن مزعجا كالمأساة . إن الملهاة هي نوع اكثر حرية من المأساة ، وموليير اكثر تنوعا من راسين ، ولهذا فقد كان على صانعي الشرائع ان يقاوموا تقليداً اقل ضيقا وسلطة اقل قوة .

ولكي تتلاءم ملهاة موليير مع ذوق العصر الجديد، أرادوا ان تكون اكثر نعومة وتمييزاً . فاستنكروا مـــا في مسرحيات موليير من خداع . وطالب فولتير « بضحك لطيف وصور ناعمـــة » ، وأراد « أن يكونوا مضحكين دون ان يقصدوا ذلك » ، ولم يذم كل سماجة فحسب ، بل كل دعابة تعتمد في الملهاة على الشعر ، وبقي اكثر تسامحاً بالنسبة للملهـــاة النثرية . وفنيلون مثل بوالو ، لم يتعرف الى كاتب «الميزنتروب» *Misanthrope* في «خدع سكاپان». وهنأ فونتنيل « ديتوش *Destouches* » لأنه لم يسع أبداً الى ان « يثير بدناءة ضحكاً يجاوز الحد في جمهور سمج » ، ولأنه أراد ان « يرتفع بهذا الجمهور ، بالرغم منه تقريباً ، الى ان يضحك بنعومة وفطنة » .

وقد سبق ان رأينا ان بعض النقاد أرادوا ان يميلوا بالمأساة الى طبيعة الملهاة، وشاء بعضهم ان يقودوا الملهـــاة الى تأثير المأساة . إن الحب « الساذج الرقيق » هو خاص بالملهاة، ويخطىء من يصنع منه احياناً مادة للمأساة. فالملهاة « تستطيع اذن ان تتأثر ، وتحتد ، وتحنّ ، شرط ان تُضحك بعد ذلك الناس الشرفاء » .

وتكون طبيعة الملهاة الحقيقية مزيجـــاً من المؤثـر والمضحك المتساويين في السرية ، كما هي الحال في الحياة العادية . واذا كان الطبيعي هو ميزة الملهـــاة الاساسية ، فانها تجده في هذا المزيج المتناغم . وقد اكتفى فولتير بهذه التوصية. اما لاشوسيه وفريرون فقد ذهبـــا ابعد من ذلك ، مبعدين عن المشهد المضحك المؤامرات غير المعقولة ، والتحامل في الوصف ، وقـد نصح الاول منهما بوصف مجتمع أدنى مرتبة بالألوان ، ولكن بدقة اكثر . وقرّظ الثاني ملهاة الاول التي تسيل الدموع ، ولكنه صدم بهذا المزيج من « المضحك والشكوى » . فاقترح ان تُكتب مسرحيات « مؤثرة فقط بدون اي مزيج من الضحك » ، فهو يريد بالنتيجة ، مأساة بورجوازية ، تبقى فيها العواطف بدون عنف ، وبحالة وسطية من التأثر . ولكن هذه ليست ملهاة ، بل انهـــا « مسرحية عاطفية » . واقترح فونتنيل خلق نوعين وسطيين بين المأساة الحقيقية والملهاة الحقيقية ، حيث يكون

الضاحكة » . وقد اقتفى بومارشيه خطوات ديدرو في ما يتعلق بالشكل .
إن مسرحية من النوع الرصين لا يمكن ان تكتب الا نثراً .

سيبستيان مرسيه والدراما . ـ نجد افكار مرسيه الجديدة عن المسرح في مؤلفه : « من المسرح » أو محاولة جديدة في درس الدراما » (١٧٧٣) . واننا نميّز في هذا الكتاب قسما سلبياً وقسماً ايجابياً . في القسم الاول يكدّس مرسيه الأسباب التي تبرر احتقار المأساة الكلاسيكية ، فيذم بدون اهتمام كبير بالشكل ، بناءها وغايتها ووسائلها ، جامعاً ما قيلَ في نقد هذا الموضوع ، مما رأيناه كثيراً في القرن الثامن عشر . ان هـذا النوع مختلق وخاطىء ، لأننا نمزج بدون عناية مغامرات الأبطال الاقدمين بمواطفنا الحديثة ، فينشأ عن هذا المزيج أعمال أدبية لا تَنسّب لها ، وبعيدة كل البعد عن ذوق معظم الشعب . لقد اصبحت المأساة « نوعـاً من الخداع الرصين » يعتمد على سلسلة من التقاليد الغامضة في جوهرها . وأشار مرسيه بقوة الى الصفة الاصطناعية الخالصة في المأساة التي اصبحت لعبة القواعد الصارمة ، بدون علاقة بالانسانية ، وخصوصا بالمجتمع الحديث . فكم من الوقائع غير المعقولة والمستقلة في الطباع لدعم العمل ! فكيف لا نصدم ؟ هـل تريدون ان تجعلوا المأساة حية ؟ ينبغي ان تكون « مسموعة ومفهومة من جميع المواطنين » وان تكون :

« على علاقـة صميمة بالحوادث السياسية ... وان تكون منبراً للخطابة ، فتبصّر الشعب بمصالحه الحقيقية ، إذ تقدمها له تحت أشكال جواذب مذهلة ، وتحرك في قلبه وطنية متنورة » .

فكان في ذلك عودة الى مبدأ الإغريق ، وكان في ذلـك في الواقع ، إبراز لنقائص المأساة الفولتيرية .

ولم تجد الملهاة التقليدية حظوة اكبر في نظر مرسيه . إنهـا تتملّق كبريائنا بدون ان تشفينا من رذائلنـا ، فلماذا لا تهاجم بصراحة تامة رذائل المجتمع؟او الانسانية العميقة الجذور ؟ ويذم الملهـاة ذات الصفة « الخاطئة والعميقة » .

فعلى الملهاة ان تتسع لتستطيع ان تصف ، لا الشخص ، بل « النوع » في كتله المتضادة مع عمل الاشخاص ، الجاري في وقت واحد .

ليست المأساة الاصطناعية ولا الملهاة الضيقة على مستوى المجتمع الحديث ، فيجب ان تحل الدراما محلها . وهذا الشكل الدرامي الجديد وحده يلجأ الى الكذب الذي هو جوهر المسرح ، من اجل الحقيقة المقيدة وحدها ، التي تبرر وجوده ، وهو وحده يكون « في متناول معظم الناس » ويربط بين الناس « بالرحمة والشفقة » ليدفعهم نحو الخير . ما هو في الواقع الفن الدرامي ؟ لقد سبق ورأينا انه فن اخلاقي مثل كل شيء ، يحسّن الأخلاق بواسطة الاحساس، وان تقسيم النوع الى مأساة وملهاة امر اعتباطي مضر .

« تساقطي ، تساقطي ، ايتها الجدران الفاصلة بين الانواع . لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح ، فلا يشعر بعبقريته سجينة هذه الاقفاص حيث الفن محدود ومصغّر » .

وبعد مضي خمسين سنة لم يضف فيكتور هوغو شيئاً الى ذلك في « مقدمة كرامويل » . وإليك الدراما كما يريدها مرسيه :

« ... هي ما ينتج عن المأساة والملهاة ، لها تأثير الأولى وأوصاف الثانية الساذجة وهي أكثر فائدة من الاثنتين ، وأكثر ترغيباً ، لأنها في متناول جمهور المواطنين » .

إن الدراما وحدها تستطيع ان تعرض هذه الصفات العادية التي تؤلف الكتلة الانسانية ، حيث يختلط الخير بالشر ، ودناءة النفس بعظمتها ، وان تقدم هذه « الفروقات بين الفضائل والرذائل ... المتنوعة الى ما لا نهاية » . والدراما وحدها تستطيع أن تقدم على المسرح ، في موقف مفجع الطبقة الوسطى التي ينتسب اليها الجمهور ، وتكشف هكذا عن « اخلاق ، وميزة وعبقرية امتنا وعصرنا ، وتفاصيل حياتنا الخاصة » .

بنى كتابه « بحث اولي في الشعر » للمسرح الغنـائي . في الاوبرا ، الموسيقي هو الملك ، والشاعر وزيره ، انه الذي يبني الموضوع ، هادفاً قبـــل كل شيء الى البساطة ، موجداً سلسلة من «المواقف» الملائمة للغناء ، مقتصداً في الكـلام ، تاركاً المكان للغناء . لا حاجـــة له بالمدهش ، انه يجب أن يتبع بأمانة طريق الطبيعة والحقيقة .

وهو يناقض بهـذا مارمونتيل الامين للمذهب الذي تصبح الاوبرا بموجبـه « ملحمة اثناء العمـل » ، وقد طلب مارمونتيل أن يكون . « للدهش » مكان كبير في الاوبرا . والواقع ان استعمال الغناء بالنسبة له كان امراً غـير معقول ، لا يرى فيه سوى زخرفة وزينة ،ويلزمه موضوع يناسبه ، لأنه كان اكثر سطحية وأقل اطلاعـــاً على الموسيقى من غريم ، ونحن لا نستغرب كثيراً ان نستمع إلى الغناء في عالم من عوالم الجن .

أما بومارشيه فقد طالب أن تكون للشاعر مكانة يستوي فيها مع الموسيقى على الاقل . وفي الواقع ليست الموسيقى بنظره سوى زينة كالشعر ، الذي يجب الا يطغى على الدراما نفسها ، التي هي عمل الشاعر . اما الشاعر فيجب أن يفتش عن موضوعه في « المدهش » الخالص والتاريخ الحقيقي بشكل يترك معه الحرية المطلقة لخياله .



إن هذه الجهود الكثيرة التنوع للتجديد في الانواع التقليدية ، ولخلـق انواع غيرها ولسنّ القوانين للانواع الحديثة العهـد ، التي تتجاوب مع ذوق الجمهور ، بدون ان تُتهم بخاتم النقّاد ، لم تبلغ غايتها الا في الثلث الاول من القرن التاسع عشر . فلماذا ؟ ذلك لأنه اذا كان بعض المفكرين المتنبهين قد سمّوا بناء أدبيـاً «دراميا» مشدوداً الى القديم ، فإن معظم الجمهور البورجوازي كان مـــا يزال

يتذوق الأنواع التقليدية . ويبدا ان إصلاحات فولتير ، بالرغم من عدم جرأتها، كانت كل ما يستطيع ان يتحمله الجمهور البورجوازي في حقل الابداع. فضلا عن أن روح العصر ، كما قلنا ، كانت تسير بخلاف كل فكرة قاعدة ، وخصوصاً بخلاف كل ناموس جمال. وكانت القاعدة تختلط بالتقليد، ولم يكن يهمهم التفتيش عن أسبابها العميقة. وهكذا صار لنا في حقل المسرح، فيض من النظريات الخاصة، وفقر مدقع في الطرق المتلاحقة ، وكانت هذه الصفة تزداد بروزاً بتقدم العصر من «لاموت» الى مرسيه ومن فونتنيل الى بومارشيه . ان وجود فولتير مزعج كظل راسين .

إلا أن تؤنسن الله وهـذا كفر أو غباوة . إن ملائكتنا وقديسينا ، م خـلو من الاهواء ، فإذا وصفنام في حالة هدوئهم أو غبطتهم أصبحوا أشخاصاً باردين ، واذا منحنـام حركة القلب البشري الصاخبة ظهروا بمظهر غير لائق ومخالف لطبيعتهم . أمـا شياطيننا فهم أكثر جدارة بالشعر ، لانهم يقتبلون الاهواء ، ولكن بدون أي مزيـج من الصلاح أو الفضيلة » .

«هذه هي الاسباب الحقيقية التي بموجبها تخالف الصواب اذا اعتقدنا أننا بامكاننا ان نحـل – بدون نقص كبير – المدهش المسيحي محـل المدهش في الميثولوجيا »

ومما لا ريب فيـه ان مارمونتيل « الفيلسوف » المعتدل ، قد دفعته فلسفته سلفاً الى ذمّ «المدهش المسيحي» بالرغم من اطلاعه على «ملتون»، واذا كان لم يرَ الغنم الذي يمكن أن يجنيه الرومانسيون من الديانة المسيحيـة ، فقد رأى جيداً سبباً من أسباب ضعف القصائد الملحمية التي استعملت فيهـا هذه الديانة . وعلى العكس فان الاب (باتيه)فقد كان – بالرغم من بوالو – مقتنعاً ان ليس باستطاعة أي كاتب عبقري ان يبعد غرضاً أجل من (تسلسل الاسباب ومراقبتها) ، ومن الانسـان ، أو على الاصح ، من العـالم الذي يتحرك بأجمعه تحت أنظار الكائن الأسمى وفي يده نفسها » . والحق يقال ان الامر لم يكن متعلقاً بالمدهش فقط ، أي بزينة تقليدية في الملحمة ، بل بموضوع العمل نفسـه ، وبموضوع المـادة . فالله قد لا يعود صانع معجزات يتدخل في العمل ، بل يصبح الشخص الاسـاسي الذي يرتفع الى علوه العبقرية الشعرية باستمرار . ولن يكون الابطال البشريون سوى انعكاس للالوهية .

« إذا كان المدهش في الملحمة موافقـاً للصواب ومعقولاً تحول ...

الى كشف الغطاء عن الآلات التي تسيّر الطبيعة ، والى تمثيل سلوك الله بالنسبة للأشياء الانسانية » .

وإنها لنظرة بعيدة المرمى ، ألهمها بدون شك مثل ميلتون الذي بشر بشاتوبريان ، « وشهدائه » ، وكشف عن مفهوم جديد كل الجدة ، عن ثراء الديانة المسيحية في الشعر .

وتجرّأ « لاهارب » مرة ، هو كذلك ، على عصيان بوالو ، ورضي باستعمال المدهش المسيحي ، ولكن على نطاق ضيق ، وفي غير صلب الموضوع . وهكذا تتفق قناعته الفولتيرية مع ما تسمح به في نظره أمثال «تاس»وميلتون .

لقد سيطر فولتير بكل ما له من سلطة على النقاد الذين كتبوا في الملحمة او في المسرح، والذي سبق لنا وأوجزنا افكارهم.لقد ظل يحلم طوال الفترة الاولى من مهنته ، بأن يصبح الشاعر الملحمي الكبير في فرنسا (بل وشاعرها الملحمي الوحيد) . فكتب كثيراً عن شروط الملحمة خصوصاً في مؤلّفه « محاولة في الشعر الملحمي » (١٧٢٨) ، فقاده ملخص الافكار هذا الى كتابة « الهنرياد ». لقد طرح أولاً كمبدأ ، انه ينبغي في النوع الملحمي ، كما في غيره من الانواع ، ان تخضع القاعده للذوق ، اي لعاطفة اللياقة ، لان هذا الذوق يتغير حسب الزمان والمكان . وان الخضوع للقواعد في الملحمة بنوع خاص ، ليس ضمانا للنجاح . ان الملحمة هي قبل كل شيء ، « سرد شعري لمغامرات بطولية » ، وهذه هي قاعدتها الوحيدة ، اما ما تبقى فهو عمل الذوق ، وخصوصاً طبيعة الحوادث العرضية والمدهشة . لم يعد ذوقنا يستطيع تحمل اختراعات هوميروس الساذجة واختراعات فرجيل . والقارىء الحديث ، الذي تحول نحو احترام العقل ، ونحو تمرين قدرته على الحكم ، لن يرضى إلا بمدهش مليء بالحكمة ، لا يكون سخرية للأجيال القادمة . « والمدهش نفسه ينبغي ان يكون حكيما وعليه ان يحتفظ بشكل معقول ، وان يعالج بذوق » . ومع ذلك فهذه

لا تفكر الا بارضاء الحكماء
ولكن لماذا الالتزام الغريب ؟
بمثال « بندار » الجريء
هناك طرقات تماشي العقل
اقتبل العقل الذي اعيده اليك
بعد ضلال باطل
ولا تتركه ابدا ، فيما بعد[1]

فعلى الشاعر الغنائي اذن ، ان يُخضع كل شيء للعقل ، وحتى جمال الغرض الذي هو « حصيلة الفن » يجب ان يزول . والمثال الاعلى هو شعر غنائي رفيع ولكنه حكيم . وجوهر « الاود » ليس اطلاق العنان للخيال الذي ما زال بوالو يفتش عنه – بدون جدوى – في « انشودة احتلال نامور » . انه قبل كل شيء ، تنظيم المقاطع تنظيماً متناسقا ، على الجرس والايقاع ، ولكن لغة الشاعر « هي غير لغة جميع الناس » ، ويحق للشاعر ان يبحث عن الصور البيانية الجريئة ، شرط ان لا يسيء الى الصفاء ، ويمكنه كذلك ان لا يراعي المنطق في الربط بين الافكار مراعاة تامة ، شرط الا يخرج على القاعدة . « وعلى الفن ان ينظم الفوضى نفسها في الفن » . وتوحي لنا دائرة المعارف في المقال « اود » الذي كتبه سولزير (۱۷۷۷) ، بدون تعمق كبير ، ان التناقض الذي أشرنا اليه ليس الا ظاهريا ، وان هنالك سببا عميقا وخفيا يستطيع ان يقود الشاعر ، بالرغم منه ، في طريق يبدو معه عمله الادبي متسماً بالفوضى .

اما جان باتيست روسو ، الذي سيطر اسمه على النثر الغنائي الرفيع طوال العصر ، والذي لم يكن يرغب كثيرا في الوصول الى التوازن بين الهوس المنفلت

---

(۱) – *L'Enthousiasme (1711)*

والعقل ، فقد اقترح كنموذج مزامير داوود ، واعلن ان « الاود » هو الحقل الحقيقي للسمو والعظمة المؤثّر. واما لوفران دي بومبينيان » الاخصائي بجدارة في هذا النوع ، فانه يرى في التناغم والايقاع ، وفي غنى القوافي ، قيمة « الاود» الاساسية . وهذا ما يفسر لنا طابع الجد والعناء الذي نلمسه في شعره الغنائي ، في أغلب الاحيان .

اما « ايكوشار لبران » ، الشاعر الغنائي الآخر المشهور في زمانه ، فـانه يتحرر على وجه افضل من قيود الفن ، «من الفرجار الهندسي » ، وذلك باعطائه المنزلة الاولى في « الاود » لهذه « النزوات الموفقة » الخارجة عن نطـاق الفن ، ولتلك الشطحات من العبقرية التي كثيراً ما تبلغ غايتها من حيث لا تدري فتميز القصيدة الغنائية الخالصة عن غيرها على الانواع الاخرى ، وعما تبقى من مظاهر الشعر الغنائي . ينبغي التحرر من العقلية السائـدة ، اذ لا شيء ابعد عن جوهر الشعر الغنائي من « الاساليب الجامدة في الخطابة الضعيفة » . وهـذا مفهوم جد رومانسي يتفجر فيه بوضوح لم نألفه بالنسبة لأي نوع آخر ، انتصار العبقرية على الفن ، والالهام على الصنعة ، مفهوم يتناقض كل التنـاقض مع مفهوم لافونتين القائل : « ان الاود يتطلب الصبر ، وشعراؤنا يلتهبون حماسة » .

والحق يقال ان كثيراً من المشرعين، وكان اكثرهم شعراء ، امثال (لاموت، وجان باتيست روسو ، لوفران دي بومبينيان ، وايكوشار لبران)، شعروا ان «الأود»تطرح مسألة جمالية اساسية حيث يُخاطر بأفكار ذات اهمية اولية بالنسبة لحقوق العبقرية الغريزية والعقل البصير . ولكن احداً منهم لم يعـالج هذه المسألة جذريا ، واعتقدوا انهم وجدوا لها الحل في بضع كلمات . كانوا على معرفة يسيرة جدا بالشعر الغنائي اليوناني ، ويبدوا كأنهم يجهلون ماليرب، ولم يكن في متناول ايديهم نموذج على شيء من الكمال ليجدوا بتحليله حـلا لهذا السر . ولسوف

يتناول فاليري هذه المسألة بعد ذلك بكثير ، في القرن العشرين ، فيسلط عليها الاضواء بشكل لا مثيل له .

★

وهكذا ، لم نعثر على طريقة تربط وجهات النظر الجزئية الى نظرة جمالية عامة ، ولا على نظرية عميقة تفتش في جوهر النوع عن اصل قوانينه ، سواء في الملحمة ، ام في الشعر الغنائي الرفيع (وقد تركنا جانبا الأنواع الصغيرة كالقصيدة الراعوية ، والشعر التعليمي والوصفي ، والشعر الخفيف الخ ...) . اما في المسرح ، فقد حاولوا الخروج من المآزق بايجاد انواع جديدة ، في حين لم يتحقق ذلك بالنسبة للنوعين اللذين بحثناهما. وبدا انزعاج الكتاب والنقاد جليا. كانوا يرغبون في خلق ملحمة قبل التوصل الى تحديدها ، وتطلعوا الى الشعر الغنائي الرفيع بدون ان يفهموا ميزاته الاساسية . فبين ماض لم يعملوا على معرفته ودراسته الا قليلا ، وبين تطلعات جديدة لم تتوضح معالمها بعد ، راح المشرعون يتأرجحون بين فكرة وفكرة . وربما كانت الرومانسية قد وجدت في بداية تفتحها فائدة في هذا التأرجح، الذي لم يفرض عليها اي مذهب موضوع حديثاً، فحررها من كل قيد. ولم يكن المشرعون ليجرؤوا - بالنسبة لاي نوع - على التغلغل الى جذور الشر الذي يجعله عقيماً،اي الاسلوبُ . «وشينيه»، الذي جاء قبل اوانه ، لم يستطع بكل ما له من عبقرية ، ان يتحرر من الاسلوب الكلاسيكي الذي لم يجرؤ احد ممن سبقوه على الإشارة الى انه المسؤول الاساسي عن وسطية الشعر الفرنسي . وقد بقي الاسلوب - على الاقل - العائق الوحيد امام التجديد الشعري . اما ما تبقى من قواعد التقاليد فكانت آنئذ متزعزعة تنذر بالانهيار .

ومع ذلك ، فإن شينيه فتح أمام التقليد مجالا واسعاً عندما عرض طريقته في العمل : « فعلى الشعراء ، أن يأخذوا نموذجاً لأساليبهم - كما فعل هو نفسه -

من الإغريق والرومـان ، ومن الانجليز والايطاليين . ولم تكن هـــذه الطريقة جديدة في ظاهرها ، ولكنها كانت جديدة في الواقع . أولا لأن الكتاب الذين يقلدهم كثيرو التنوع ، ولأن الإغريق بنوع خاص ، والالكسندرانيين وجميع الشعراء الغنائيين، سيعتمد عليهم بمقدار ما يعتمد على هوميروس أو سوفوكلس . وبالتالي لأنه هـــو نفسه عرف وفهم أكثر من غيره تعابير هـــؤلاء الشعراء في تفاصيلها . ومع ذلك ، فان التقليد عند شينيه يتبدل غرضه . انه لا يتكـــلم كمالم في الجمال يستنبط القوانين ، والقواعد ، وأساليب الفن، ومبادىء التنظيم، من الاعمال الأدبية القديمة ، ولكنه يتكلم كمتمرس ، كشاعر يخوض معركة في المادة الكلامية ويقدم نصائح تفصيلية عن كيفية تقليد التعابير بتجديدها . نجد اذن في «الرسالة» الرابعة الى «لبران» نظرية جديدة حقيقية للتقليد. فلماذا كانت قليلة الثمار حتى عند واضعها في عمله الأدبي؟ لانه لم يستطع أن يخلّص هذه الأفكار الجديـــدة الممتازة من التقليد اللاشعوري للاشكال الشعرية والاساليب اللغوية الحديثة ، والتي لم يدرك ميزتها الغريبة ، الواضحة في نظرتنا اليوم .

ولقد وضع شينيه نظرية جديدة لاختيـــار المواضيع . فأوصى الشعراء في مقاله « الاكتشاف » بان يعالجوا كل ما يقدّمه العلم الحديث من جديد ، عندمـا تكون هذه الاكتشافات في حد ذاتها صالحة للشعر : الاكتشافات الجغرافيـة ، والتاريخ الطبيعي ، والفيزياء . والخلاصة انه يجب أن ننظم شعراً ، وفي مجـال كثير الاتساع ، ما كتبه فونتنيل نثراً في كتابه « أحاديث عـن تعدد العوالم » وما كتبه بوفون أيضاً في كتابه « احقاب الطبيعة » فكان ذلك سيراً بالاتجاه الطبيعي للشعر التعليمي في ذلك العصر ، لاعطائه غرضاً اكثر قيمـــة وأوفر انسجاماً مع طموحه . والغريب في الامر هو أن نوصي الشاعر بأن يتشرب أولا جو الحرية السياسية والاندفاع الشعبي اللذين كان يعيشها الاغريق والرومان الاقدمون . فبعد ان قلدنا شعراء هذه الشعوب في نظرياتهم ، وجب – بحسب شينيه – ان تنبعث فينا روحهم ، التي يتمثلها نسمة مشعلة محررة ، والتي يقابل بها ضمنيا ، جو صالونات عصره المخنوق . كان شينيه متشربا ، قبل كل شيء ،

الثقافة الاغريقة اللاتينية ، وهو بين شعرائنا الكبار آخر من اتصف بهذه الميزة ، وهو يجد فيها غير ما وجده اسلافه ، لم يجد قواعد ولا نواميس بل وجد روحاً.

ولقد توصل شينيه أخيراً الى جوهر الشعر ، فألح في النص ذاته على هـــذه الفكرة ، وهي ان الشعر لا يقوم بالالهام المأخوذ من وقائع غريبة، او في الافراط الباروكي في التعابير بل في التعبير عن الانفعالات المشتركة .

وهكذا اذن فإن المبدع في الفنون
هو الذي يصف ما يشعر به كل منا .

ومما لا ريب فيه ان هذه الفكرة التي عاد اليها فكتور هوغو كانت مضمرة في الفن الكلاسيكي بكامله ولكن شينيه هو في الواقع من سلط عليها الاضواء .

وهكذا فانه قاد الشعر الغنائي الى الدور الذي كان يحتفظ له الرومانسيون به ، فأكسبه في الحقيقة الانسانية ما خسره في الندرة ، وحوله من الاصطناعي في اللغة ،الى الطبيعي من التعبير ،ومن الغرابة في الابداع الى حقيقة الانفعالات. ولو ان رجال القلم كانوا قد اطلعوا عشية الثورة على عمله الادبي ، إن لم نقـــل الشعب ، لكانت المعركة قد رُبحت في قسم منها. ولكن افكاره الاصلاحية، المعتمدة على عمله الشعري لم تُعرف إلا عندما كان لامارتين يتم « التأملات » ، وعندما كان هوغو و«فينيي» يفتشان عن طريقها. انعمله الادبي قد ساعد هؤلاء الثلاثة .

الفصل السابع

نظريات انواع النثر

كانت انواع النثر حرة نسبياً ، وما كان لأي « فن نثري » ان يكون نداً « للفن الشعري » . وهذه الحرية نفسها هي التي لفتت انتباه المشرعين الذين كانوا يحاولون وضع حدود وقوانين أساسية للأنواع المختلفة . وكانت ثلاثة انواع تستوجب هذا الجهد المنظم ، هي : الخطابة ، والتاريخ ، والقصة .

وكانت الخطابة الدينية قد عرفت ، في القرن السابع عشر ، مشرعين عديدين ضاعفوا قيودها ووحّدوها في مجموعة من الأبحاث المتحذلقة او في جزئيات صبيانية . ولكن الخطابة تحت شكلها العام ، لم يقدر لها قاعدة بيانية تفرض نفسها على الخطباء . وكان فنيلون في « رسالته الى الاكاديمية » قد اكتفى بتقديم بعض النصائح الحصيفة ، نجم عنها مثال من البساطة والطبيعية ، وقدّم لنا «بوفون» في «خطاب عن الاسلوب » (١٧٥٣) « فناً للنثر » حقيقياً او على وجه الدقة ، نظرية في النثر الكلاسيكي . وهو ، وان كان لا يملك فضيلة التجديد ، فقد كانت له فضيلة الاستنتاج ، ولقد نعمنا بفضل هذا الاستنتاج طوال قرن ونيف بنثر يثير الاعجاب ، ولم يستطع المشرعون المحدثون ان يضيفوا اليه إلا شيئاً قليلاً. ولنوضح هنا ، ان الامر كان يتعلق بنثر الفكر لا بالنثر الوصفي او الانشائي . وقد ميز بوفون الخطابة كفن ، عن السهولة في الكلام التي هي موهبة كما كان بوالو قد ميز بين « الرغبة في النظم » والموهبة

الشعرية الحقيقية . ان الخطابة الحقيقية تحتاج الى « اشياء وافكار واسباب » اكثر مما تحتاج الى اللهجة والحركات وغزارة الكلام ، وعلى الخطيب ان يعرف «كيف يقدم وينوع وينظم»ليصل بالفكر الى غايته التي هي التأثير في القلب وفي النفس . لأن الذكاء هو قبل كل شيء قوة منظمة ، لا يمكن ان يرضيه شيء اكثر من النظام .

وهذه ، هي القاعدة المشهورة : « ليس الاسلوب سوى نظام الحركة التي نضعها في افكارنا » . ليس الاسلوب ثوب زينة يلقى على الفكرة ليستر عريها او ليضيف الى فضيلتها الخاصة سحر إلقاء محبب. وليس الاسلوب سوى الفكرة المنظمة ، التي وهبت هذه القوة المنطقية ، السرية ، ولكنها قوة فكرية ، تدفع بالقارىء الى الانتقال من تأكيد الى آخر بتسلسل منطقي لا يستطيع ان يرفضه. وقد ميز بوفون كل التمييز بين نظامين مختلفين : اولهما هو الذي يربط ما بين أقسام الموضوع الكبرى، وهو ملتحم مع المادة،يؤلف منها الرباط الأساسي ،أو بالحري هذا الجوهر نفسه في كل مادة فكرية على شيء من الاتساع . إن الكاتب كالخطيب ، لا يمتلك موضوعه ، الا اذا لاحظ بلمحة عبقرية او اكتشف بإعمال الفكر بروية ، هذا التسلسل في الأجزاء . فما يجب أن يتفهمه أولاً هو هذا النظام العميق . ولكن هنالك نظاماً آخر ، لا علاقة له غالباً بالاول ، هو نظام التقديم ، وعلى هذا النظام ألا يحسب حساب الواقعية العميقة في المادة وحسب ، بل عليه كذلك ان يراعي طبيعة القارىء او المستمع الفكرية ، وهو ثمرة الحس والذوق ، يؤمّن الارتياح في الحركة ، والزينة في تتابع الافكار ، ويصحح ما قد يكون قياسياً جداً ، والكثرة المتدرجة في الاقسام ، واقسام الاقسام التي يولدها التفكير في عمله التحليلي ، وهو يضع الوحدة في الخطاب . ومهما ذهبنا بعيداً في تحليل الأسلوب فاننا نرى أنه ليس إلا نظاماً ، وأن جميع نقائصه من تفخيم او تصنع ، وغباوة او تفهم ، ليست في الواقع سوى نقص في التنظيم والنسبية .

وأعطى بوفون نصائح تصلح لكل الازمنة ، ان لم نقل لجميع المواد. ولكنه بالطبع فكر في نقائص عصره ، لأن المؤلفات النثرية في القرن الثامن عشر ، كانت بدون جدال ، على شيء كبير من الفوضى ، وسواء في « روح الشرائع » أو في « عصر لويس الرابع عشر » نرى الفوضى واضحة . وهناك نقيصة اخرى استطاع فولتيران ينجو منها اكثر مما فعل «مونتسكيو » هي الافــراط في الكياسة . وهذا يفسر السبب الذي جعل بوفون يطالب ، بكل هذا الاصرار ، بالنظام والاستمرار برصانة اللهجة .

أما في ما يختص بالألفاظ ، فقد أدعى بوفون ، ان كل شيء يمكن ان يقال بواسطة مفردات عامة . ان قاموساً فقيراً ، مؤلفاً من ألفاظ واسعة المعنى ، قد يكفي اذا اقتبدت اللعبة كما يجب ، الى التمييز عن كل فكرة مهما كانت معقدة او دقيقة .. بهذا يضع بوفون بقوة أحد المبادىء الكبرى في فن الكتابة بشكل عام .

وهناك فكرة تسترعي الانتباه اكثر من غيرها في علم الجمال عند بوفون ، وهي تفوّق الاسلوب على الفكرة في قيمة العمل الادبي الفكرية . ان الافكار تمر وتتخطاها بسرعة افكار جديدة . وما يبقى فهو الملافات بين الافكار ، التي تشكل الاسلوب ، مهما كانت القيمة الجوهرية لهذه الافكار ، ولا يتأتى جمال الاسلوب الذي هو حي دائماً من النظام الكامل في الافكار فقط ، بـل يتأتى فكرياً من هذا التسلسل الكامن للافكار الذي يشكل جودة الاسلوب ، ويحمل في ذاته حقيقة نظام نفسي ، وفكري ، وجمالي ، حقيقة متفوقة وضرورية لا حدّ لغناها .

لقد وضع بوفون اذن قانوناً للنثر الفكري ، ولكن لا تحسب القصـــة ولا التاريخ من الاعمال الفكرية الخالصة؛ ان وصف الاهواء في القصة واحياء الماضي في التاريخ يفرضان قواعد اخرى : وعلاقة العمل الأدبي بالواقـــع الوهمي او الحقيقي تطرح مسائل جديدة .

التاريخ – تمسك « لانغليه ديفرينوا » ، في ما يتعلق بهـذا النوع ، بوجهات نظر تقليدية تعود الى عهد شيشرون . ان للتاريخ غاية : هي تعلـيم الحقيقة ، والتحول عن الرذيلة ؛ وله وسيلة ، هي علم النفس لا البحث . انـه يعلم الأخلاق بواسطة علم النفس ، وبالتالي يخص الاشخاص بالمكانـة الاولى . ولكن هذه الدروس لن تكون مفيدة الا اذا عرف التاريخ كيف يلتزم الحياد وكيف يبتعد كذلك عن السذاجة التي تجعله يؤمن بأساطير لا تصدق، ويتشكك يمنعه من الارتكاز على وقائع لا يمكن التأكد من صحتها ، أو على وقائع مدهشة ، ولكنها منقولة عن أشخاص ثقات مجربين . واخيراً عليه ان يعرف انه لا يوجد قياس مشترك بين أهمية الوقائع وأهمية السبب ، وان الصدفـة تلعب دورهـا في تتابع الاعمال البشرية .

وكان لفنيلون الرأي نفسه في ما يتعلق بغاية التاريخ : ان التاريخ يعـلم الفضيلة ويعلم السياسة كذلك . والصفة الاساسية نفسها للمؤرخ : الحياد . « ان المؤرخ الصحيح لا يكون ملكاً لأي زمن ولا ملكاً لأي بلد » . ولكن فنيلون يصر على ضرورة تجاوز الوقائع الصغيرة في سبيل تقييم الافكار العامة « وجوهر الاشياء » وعلى ضرورة استعجال الخاتمة . ان « الظروف » هي اكثر اهمية مـن الوقائع ، التي ليست سوى « هيكل التاريخ » . فاذا سيطر المؤرخ على الوقائع فانه يعطي لسرده « النظام والترتيب » اللذين يصنعان منه عملاً فنياً وفكرياً . ويفرض على الواقع الكثير التجزؤ نظرة عامة تعليمية ، يلقي عليهـا الأضواء ببعض الوقائع المميزة . واخيراً لن يكون المؤرخ مؤرخاً حقيقيـاً الا اذا كان مطلعاً على العادات التي تفرق بين العصور والأمم والا اذا ذكّر القارىء الجاهل بهذه الفروقات .

ان فولتير يسيطر على جميع الذين كتبوا في عصره لا بأهمية عمله التاريخي فقط ، بل بصفحات من النظريات خصّ بها التاريخ. ان للتاريخ غاية مزدوجة : أن يكون مفيداً وان يكون صحيحاً . وتزداد فائدته شمولا اذا كان يعلمنـا

التاريخ اكثر مما يعلمنا الفضيلة ، وتكون منفعته فكرية لا أخلاقية ، او بالحري لن تكون أخلاقية الا بشكل غير مباشر .

« فما هو التاريخ المفيد ؟ انه الذي يعلمنا واجباتنا وحقوقنا ، بدون ان يبدو انه يعلمنا اياها » .

انه عمل فيلسوف لا عمل بحاثة ، ينشر أفكاراً عظيمة في العدل والانسانية ويهدم الخرافات ، ويخفف من قابلية الشعب لتصديق كل شيء ، هذه القابليـــة هي منبع شرور كثيرة . ويكون التاريخ صحيحاً اذا اكتفى بالحقيقة المقرّبة او المحتملة ، ولكن ينبغي ألا يهمل الحقيقة حتى ولو بدا انها غير مفيدة ، لان في الحقيقة وحدها شيئاً « ثميناً » و « محترماً » . يجب على المؤرخ ان يحرر التاريخ من جميع الاساطير التي ترجمه والتي حمله إياها « التعصب ، والروح الخيـــالي ، والسذاجة » . مـــن اجل هذا ينبغي التحقق من المصادر ، والاعتماد على الآثار الاصلية .

ويزعم فولتير ان الواقع كله ليس مادة للتاريخ ، بل يجب الاختيار بين الوقائع الحقيقية ، ويجب ان يُترك جانباً كل ما يتعلق بأنساب الامراء ، وتفاصيل الحروب ، لكي لا يوجه الاهتمام إلا الى الوقائع التي تلقي الأضواء على حياة الامم الاقتصادية ، وحالة الحضارة المادية او الفكرية في عصر معين . انـه اذن تاريخ الشعوب لا تاريـــخ الامراء ، الذي يجب ان نكرس انفسنا لـه . « فكرتي الاساسية هي ان اعرف ، على قدر ما استطيع ، عادات الشعوب ، وان ادرس الفكر البشري » .

وعلى المؤرخ ، بعد أن يختار هذا الواقع ، ان ينظمه وفق فكرة موجهة ، تصبح « فلسفته في التاريخ » . وراح فولتير يذم فلسفة بوسويه التاريخيـــة التي تفسر مجرى الحوادث بالعناية الالهية . وفي رأيه ان تسلسل الحـــوادث يسببه عمل الرجال العظام ، الذين يجعلون الحضارة الانسانية تحرز تقدماً عظيماً في

وقت وجيز . ان اكثر الوقائع اهمية يعود الى لقاءات غير متوقعة او الى أسباب تافهة. ان الوقائع التاريخية ترتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً ، فلا يمكن كتابة تاريخ شعب بدون ان يُكتب جزء على الاقل من تاريخ من يجاوره من الشعوب . ان التاريخ هو معركة بين قوة وحشية ، وجنون مخرب مرتبط بالطبيعة البشرية ، وبين ارادة يحييها النظام وتجديد البناء ، سمحت للبشرية بالبقاء .

ويريد فولتير ، كرجل مسرح ان يسام التاريخ في الرغبة الدرامية ، وان تقود عقدة مشوقة ، الى الخاتمة ، كما في الدراما ، خلال لعبة القوى المتناقضة . والسرد التاريخي كالعمل الادبي ينبغي له ان يتحرر من التفاصيل التي لا طائل تحتهـــا. صحيح انه لا مفر من القصص.ولكن يشترط ان تكون ذات مغزى. وبالمقابل ، لا وجوب لتلك الخطب المملة الملفقة حيث ينسى المؤرخ نفسه ويعرض معرفته بفن الخطابة ، ناسباً الى شخص معين نظرياته الفلسفية . ولا وجوب لوصف الاشخاص كذلك ، فما هو الا تركيب اعتباطي لعلماء النفس الحاذقين . اما الاسلوب ، فيجب ان يتم بالبساطة والرزانة .

وعشية الثورة ، مال « مابلي » بالتاريخ نحو الفائدة الاجتماعية والسياسية : على « الرجال المتفوقين » ان « ينهلوا منه الحكمة الضرورية ليحكموا الجمهورية» وعلى العاديين ان يتعلموا منه « واجباتهم كمواطنين » ، وعلى القارىء ، ان يقارن فيه بين الماضي والحاضر ليستنتج « ان السياسة لا تقود الى السعادة إلا بمقدار ما تنهل مبادئها من الاخلاق » . فمن شاء ان يكون مؤرخاً ، وان يكون أهلا لاستخلاص هذه الدروس عليه ان يدرس الحق الطبيعي ، والحــق السياسي ، والحق الدولي . وعليه كذلك ان يدرس علم النفس ، ذلك لانه يجب على المؤرخ « ... ان يمارس نوعا من القضاء » وعليه واجبات مقدسة تجاه قرائه . وعليـه لكي يستطيع العمل ان يرغب وان يخلق الانفعال ، ككاتب المأساة ، وان يلجأ الى المواضيع النبيلة حيث ترى نفوس كبيرة تتحرك ضد صعوبات جسيمة، وان يكون موضوعه ذا وحدة ، وان يلخص الحوادث الداخلية بسرعة ، وان

يسرد بوضوح ، بدون توقف عند اختلاف الآراء ، وبدون مناقشة وبدون غربلة الحوادث ونقدها ، وعرض ذلك على الجمهور. اما «مابلي» فهو على عكس فولتير يؤيد الخطب المختلفة ، لأنها ايضاح سهـــل حي ، ويؤيد وصف الاشخاص على طريقة بلوتارك التي تشوق القارىء المهتم بالإنسانية بنوع خاص .

وضعت النظرية الخاصة بالتاريخ في القرن الثامن عشر ، مستقلة عن كل تقليد تاريخي او نظري . اما المؤرخون الأقدمون او الاسلاف الفرنسيون فلم يُذكروا الا كنماذج ينبغي ألا تُقلـّد . وقد بنيت هذه النظرية بالتفكير الفلسفي وحده، اعتماداً على غاية النوع ، وبتطبيق الطرق الجديدة في النقد وفي الفكرة لدراسة الماضي . لقد ضُحي بالبحث عن عمد ، ولم يكن التاريخ قد اعتبر علماً بعد ولم يعد الفن مبرراً لكتابة التاريخ كما كان بالنسبة لشيشرون . فقد اخضع للاخلاق وللسياسة ، وبكلمة واحدة للفلسفة وحتى مفهوم الحقيقة التاريخية الذي برز عند فولتير خُنق عند الآخرين . فلم تُعطَ للتاريخ أبداً رسالة الاكتشاف انما أعطي فقط ان يخبر عن ماض معرّى من الاساطير .

★

ان موجة القصة المتنامية أثارت كثيراً من التفكير في هذا النوع الجديد ، النوع الحر بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، الذي لا يستطيع النقـــاد أن ينسبوا اليه إلا أهدافاً عامة . اما ما توخاه « لوساج » فهـــو تعليم الانسانية بشكل غير مباشر بواسطة صور متنوعة عنها ، وما توخاه الاب بريفو هو ان تقود الى الفضيلة بالخبرة غير المباشرة ، ونحن نسلي القارىء. اما « كريبون» الابن فان له هو الآخر رأي مشابه . هنا تكمن الغاية الصريحة لكل كاتب كلاسيكي مهما كان النوع المعالج .

والجديد الذي جاءت به نظرية القصة في القرن الثامن عشر هو ارادة مجاراة الطبيعة او التطرق لحياة كل يوم ، والتخلي عن المغامرات الخيالية وعن أبطال

المدموازيل سكوديري او «كالبرنيد» الساحرين ، في سبيل مغامرات حقيقية او معقولة ، معاصرة او حديثة الجدة ، وأبطال بورجوازيين او نبلاء وسطيين احيانا ، كتلك التي يقدمها المجتمع ، من ناحية الطباع ، والعادات ، والعواطف. والقاعدة الكبرى هي « ان تستمد القصة طباع اشخاصها واوصافها من صميم الطبيعة . ان ذكاء القلب البشري لا يكفي للقصاص ، ويلزمه الاحساس . ويبدا لديدرو كما خيل لروسو ان ريشاردسون يقدم نموذج هذا النوع . انه يحرك الشعور بسرده حوادث على شيء قليل من الدرامية ، ولكنها مؤثرة في حقيقتها ويدفع القلوب نحو الفضيلة بالانفعالات التي يفجرها فيها .

ولقد بقيت القصة ، بالرغم من مدام دي لافاييت ، متأخرة بالنسبة للأنواع الاخرى ، في الاصلاح الذي رجع بالادب نحو الطبيعة في القرن السابع عشر ، ويبدا انه سُمح للقصة بأذن خاص ان تتفتح في اللامعقول والاصطناعي . ولم تُدعَ للسير في الطريق التي سارت فيها الانواع الاخرى جزئياً الا في القرن الثامن عشر ، وهي طريق ملاحظة الطبيعة ، وإنما كان عليها في الوقت نفسه أن تخضع للأذواق الجديدة وان تصف الانسان في وضعه الاجتماعي مع اندفاعات احساسه .



من مجموع ما كتب من نقد في القرن الثامن عشر ، الذي سنحت له الفرصة الاولى للتحرر بفضل النزاع بين الاقدمين والمحدثين ، برزت ميول عميقة تميز تأثيرها على الاعمال الادبية شيئاً فشيئاً في تطور الأنواع التقليدية . ولكن بعضاً من هذه الميول بدت متناقضة إذ كان بعضها يدفع نحو سيطرة العقل المتزايدة والبعض الآخر يدفع نحو سيطرة الاحساس . من هنا يجيء طابع التشوش الذي تتركه دراسة الافكار الادبية في هذا العصر . ولقد دارت

المعركة الغامضة في حقل التعبير ، وفي حقل الفن بمعناه الحصري ؛ بين احترام شكل قديم وبين الرغبة في تحرير الاسلوب وجعله اكثر دقة في التعبير عن خلجات القلب او الخيال . ولم تظهر أية مدرسة للفن لم تكن استمراراً للكلاسيكية التي أسيء فهمها . وكان يجب الانتظار حتى القرن التاسع عشر الذي يختار بين هذه الميول المتناقضة ، لاعادة بنـــاء مذهب يكون اكثر تلاحماً ، مع مدام دي ستال ، وخصوصاً مع شاتوبريان .

القسم الثالث

النظرية الرومانسية

(١٨٠٠ – ١٨٥٠)

تم وضع المذهب الرومانسي على مرحلتين . مرحلة أولى سيطرت عليها مدام دي ستال : فقد ضُحي أخيراً بالنماذج القديمة وفُضلت عليها النماذج الأجنبية ، ونماذج الكتاب الفرنسيين ، أمثال روسو ، الذين كانوا يبشرون بالروح الحديث إن هذه الثورة ليست ثورة فنية ، بل ثورة أخلاقية ، فقد جُددت منابع الوحي لا مبادىء فن الكتابة . ومرحلة ثانية سيطر عليها فكتور هوجو من سنة (١٨٢٠) الى سنة (١٨٣٠) ، اذ سعى الى تجديد تقنية المسرح ، والى التعمق في طبيعة الشعر الأساسية ، والى اعطاء النثر مثالاً أعلى جديداً. وكان يمكن اعتبار مرحلة ثالثة لو لم نكن نود ان نقصر دراستنا على المذاهب الأدبية ، في الفترة الممتدة من سنة ١٨٣٠ ، الى سنة ١٨٥٠ ، حيث تجدد مضمون العمل الأدبي ، وحل الاجتماعي محل الفردي ، وقامت فلسفة رومانسية .

ولا جدال في أن الطور الرومانسي ، بوجه عام ، يسجل تأخراً في مفهوم المذهب الأدبي وقانون الجمال . ان المشرعين الرومانسيين حاربوا الأشخاص الذين أرادوا وضع قوانين للفن ، أكثر مما حاربوا هذه القوانين نفسها . والجديد الذي اقترحته مدام دي ستال على الكتاب كان يمكن ان ينسجم مع القواعد الكلاسيكية . وشعر هوجو ينسجم تمام الانسجام مع شعر ماليرب وبوالو . ولكن الفن كان على ظمأ الى الحرية ، واذا كان قد وضع فيا بعد قوانين لنفسه ، فقد كان ذلك بعد أن عاب الذين كانوا قد وضعوا له قوانين كانت أحياناً شبيهة بالقوانين التي أختارها هو لنفسه . وكما هي الحال في كثير من الثورات ، ان لم

نقل في جميع الثورات ، فقد كان الامر يتعلق بمبادىء اكثر ممـا يتعلق بوقائع . وان كان هنالك من عدو معين ، فهو الذوق اكثر مما هو القاعدة، فلقد ارادوا ان يتحرروا من طغيانه الخفي المبهم، الذي لا يطاق، باسم العبقرية والمزاج الشخصي. كانت ثورة على الذوق الكلاسيكي ، وكانت ثورة على الذوق الكلاسيكي المزيف ، الذي كان اكثر طغياناً، فرفضت الرومانـسية ان تسن قوانين اخرى غير القوانين التي تعلن الحرية ، وهذا لا يعني انه لم توضع بعد ذلك قوانين قريبة جداً من تلك التي وضعها السابقون . وسيكون للرومانـسية كذلك ذوقها ، الذي قاسى منـه بودلير *Baudelaire* والواقعيون الأمرّين ، ولكن الرومانسية لم تعترف بذلك . والواقع هو ما قلنـــاه في موضع آخر ان الرومانسية هي استمرار وتوسيـــع الكلاسيكية .

الفصل الأول

في سبيل علم جمال منفتح

مدام دي ستال *Mme DE STAEL*

لقد أغلق على علم الجمال الكلاسيكي بعـــد اختيار بعض الاقدمين ، وبعض المحدثين ، وجمهور ضيق ، ومادة خاصة بالعمل التحليلي ، ولكنها محدودة جداً. هذا ما كانت عليه عندئذ أطر الخلق الادبي .. وبدا ان هذه المجموعة تستطيع الصمود ، وادعت انها بغنى عن ركيزة تعتمد عليهـا . وكان يمكن ان تتجاهل العالم الخارجي ، ورأوا فيها لوحة مغرية في عالم مقفل ، ولكنه جدير بالتقليد ، لا تتسرب اليه التأثيرات الخارجية . لقد كان صالوناً له طقوسه ، وبروتوكوله ، ومراتبه ، ومواضيعه العادية في الحديث ، حيث كان جمهور متشابه ، وقليـــل الفضول ، يبحث كيف يقول بشكل جيد ما سبق وقيل مائة مرة، وابعد سلفاً كثيراً من المواضيـع او من التعابير التي قد تصدم ذوقاً متزمتاً . كان حلقة من المعلمين توافقت اذواقهم .

ولكن العالم الخارجي ما لبث ان تسلل شيئاً فشيئاً الى هذا المجتمع المغلق . فأحدث صدمة في بادىء الامر ، ثم كان عليه ان يتريا بزي البلاط ليتسرب اليـه بوقار . وتساءل بعض المفكرين الجدد عما اذا كان قانون اللياقات ، الذي تعيش

عليه حلقتهم يرتكز على اسس متينة ، وعما اذا كانت الحقوق التي تفرضها على عالم الفن [illegible] على اسس شرعية هي الاخرى . ولكن تألق هذه الحلقة كان من القوة بحيث ان المجددين اضطروا الى مجاراتها ، ما عدا بعض المتحمسين مثل ديدرو ، وما عدا بعض الكتاب الذين ابدوا لها الجفاء ، مثل مرسيه ، ولكنهم لم يجرؤوا على تأليف جماعة مستقلة ، تسود فيها حرية التصرف واللغة . وجاءت الثورة ، فتشتت شمل اعضاء هذا الصالون ، فزاروا بلداناً اجنبية ، ولما عادوا منها كانوا قد خسروا شهرتهم القديمة وحرموا من تيجانهم ، لانهم لم يكونوا هم الاقوى . ولاحظوا ان فيهم نفوساً لم تستطع التعبير عن ذواتها في هذه الحلقة المهذبة ، حيث القلب وحده بدأ يكون مقبولاً ، وان نوعاً من الاندفاع السري كان يتدفق في اعماق كيانهم ، ولكنهم كانوا يجبرون على اخماده. وحل محل علم جمال القرن الثامن عشر المغلق علم جمال منفتح ، تغذى من ينابيع غريبة عن الفن المجرد ، ووجد نهايته في شيء آخر غير الفن ، ووجه انظاره في الوقت ذاته ، نحو العالم الخارجي ونحو الاعماق السرية في « الأنا » .

وكانت مدام دي ستال هي العاملة على هذا التغيير ، ولقد استقى اكثر المشرعين والرومانسيين من اعمالها الادبية لما كانت حصتها غنية بالاقتراحات . وسنستعرض اولاً المبادىء الكبرى التي اقترحتها ، وسوف نرى فيما بعد الافكار الخاصة التي روجت لها في كل نوع من الانواع .

الاقدمون والمحدثون . ــ طالما بقي الاقدمون نماذج للفن الادبي، نماذج مباشرة او غير مباشرة ، سواء كان معترفاً بها ام لا ، فان الادب ، والشعر بنوع خاص، لم يكن ليستطيع الخروج من الحفرة حيث كانوا يرونه يتخبط بلا جدوى . وكان النزاع قد طرح السؤال ، وقد رأينا ذلك ، الا أنه أساء طرحه . لقد ناقشوا درجات الاستحقاق ، وكانوا يتكلمون قبل الاوان . ولم يتطرق احد الى قلب الموضوع ، وحاولت مدام دي ستال ان تتغلغل الى هذا القلب ، فأظهرت ان الشعر القديم تمكن من بلوغ كماله ، في نوع معين هو « الوصف الحي للاشياء

الخارجية». ولكن المحدثين يستطيعون بلوغ كمال آخر «بوصف خلجات النفس» الذي هو عنصر آخر من عناصر الشعر. ومن ثم فانهم يتفوقـــون على الاقدمين تفوقاً واضحاً لان هذا العنصر العاطفي يعرفه المحدثون اكثر مما يعرفه الاقدمون.

وفجأة، وجـــد الشعر نفسه محرراً من الازدحام الميثولوجي، الذي كان ضرورياً للشعراء الاقدمين لتشخيص عواطفهم الـتي ما برحت غامضة، والذي لا فائدة منــه الآن للشعراء المحدثـين، لان الغرض المشخص موجود مباشرة في وجداننا. فضلاً عن وجود تبـاين عميق وضروري بين خيال الاقدمين والعقلية الحديثة.

قابلية الكمال اللامحدودة في الفكر البشري. — هل يتمكن التقـــدم الواضح للفكر البشري، في ميدان العلوم، من التأثـــير في حقل الفن؟ أجل، تجيب مدام دي ستال. والواقع ان اكثر انواع التقدم مادية يجر الى تقـــدم العقل، والى كل تمـدن فكري. ان التفكير، مهما كان غرضه، لا يمكنه الا ان يستفيد من التقدم العلمي. وتتقوى الاخلاق بمقدار ما تزداد قـوة الانسان المادية، ومما لا ريب فيه ان الخيال يخسر ما يربحه العقل، ولكن الخيال وحده لا يصنـــع الشعر، واما ما تبقى: كالعقل، والاخلاق، والاحساس، وعلم النفس، فانها تنمو في الصفات.

الذوق والعبقرية. — ان بعض مبادىء الذوق عامة، ولكن اكثرها يرتبط ارتباطاً وثيقـــاً بحالة تمدن معينة. فيستطيع الذوق اذن، بل يجب ان يتنوع شرط الا يُضحى بالعبقرية في سبيله. ومن اجـــل ذلك ينبغي توسيع الذوق. «يـــلزم في الادب، كل الذوق الذي يمكن توفيقه مع العبقرية» لأن «المهم في الادب.. هو الرغبة والحركة، والانفعال، التي غالبـاً ما يكون الذوق وحده عدواً لها». وتوسيع الذوق هذا كان الاصلاح الادبي الذي وجب اقتراحه بعد ان اعيدت النماذج القديمة الى مكانها الحقيقي. واذا كان الذوق مجموعة من القواعد الواضحة تارة والمبهمة تارة اخرى، المصنوعة من عدد لا يحصى من العلاقات بين

العمل الادبي وعقلية الجمهور، فان هذه القواعد لم تكن ضرورية الا انه كان يجب ان تقود الكتاب الكلاسيكيين، مقلدي الادب الغريب عن عادات عصرهم، قواعد خارجية. ولكن ادباً تلهمه مباشرة انفعالات تلقائية لنفس حديثة يجد القواعد في هذه الانفعالات بشكل طبيعي، او بالحري تصبح كل قاعدة لا طائل تحتها.

الادب والمجتمع. ــ ان طبيعة الحياة الاجتماعية تؤثر في فكر كل شعب تأثيراً عميقاً، او هي تخلقه تقريباً، وهذه الطبيعة نفسها تتوقف على المناخ والنظم السياسية، والديانة، والقوانين، فاذا تغيرت هذه الاوضاع بمجموعها، فان على الادب الذي يتوقف هو نفسه على عقلية الجمهور، وخصوصا على عقلية الطبقات الموجهة، ان يتطور بدوره هو ايضاً. لقد قلبت الثورة الفرنسية اوضاع المجتمع الفرنسي رأساً على عقب، فبديهي ان يقترح من اجله ادب جديد، تختلف مبادئه ومادته تمام الاختلاف عن تلك التي كانت سائدة من قبل. ان التجديد الادبي، الذي كانوا يشعرون بضرورته منذ زمن طويل، وجد اخيراً ما يبرره.

آداب الجنوب وآداب الشمال. ــ ان الذين كانوا يريدون خلع نير الادب الاغريقي الروماني، منذ بداية القرن الثامن عشر، لم يكونوا يعرفون هم انفسهم أنى يوجهون انظارهم لايجاد نماذج اخرى. لقد كانت فرنسا مشبعة جداً بالتقليد القديم لدرجة لا تستطيع معها تجديد ادبها بنفسها. فوضعت مدام دي ستال نموذجين في الادب، الواحد تجاه الآخر، ومنحتهما حقوقاً متساوية. النموذج الاول هو الادب الكلاسيكي، الذي وان صدر عن كتاب محدثين ــ هو من الهام قديم، وهو في الواقع مشبع بحالة فكرية وثيقة العلاقة بالمناخات الجنوبية، حيث ولد. والنموذج الثاني هو الادب الرومانسي، من خلق محدث، حتى ولو ان بعض المؤلفات يعود تاريخها الى العصر الوسيط، فهو حديث لانه لا يدين بشيء للتقليد الاغريقي اللاتيني، وينبوعه من بلدان اوروبا الشمالية. ان هوميروس يقابله الشاعر الشمالي أوسيان، وراسين يقابله شكسبير او شيللر.

ومن هذين الادبين يستطيع الثاني وحده ان يكون صدى للنفس الحديثة بوصفها تتميز عن الفكر الفرنسي قبل الثورة . لقد تميز الاول بالبساطة والصفاء والنقاء ، وموهبة الحركة ، وبعض الانتعاش في الخيال ، واللذة ، امـــا ادب الشمال ، فقد تميز بالانسياق وراء الاحلام ، وبالذوق في التأمـلات المبهمة ، وبالفلسفة والتنظيم ، والعودة الى الذات . الاول يتوجه الى الفكر ليصل منه الى القلب ، والثاني يتوجه مباشرة الى القلب . ان الادب الرومانسي وحده ما زال قابلاً للتحسن ، لانه وحده هو « المواطن » ولان جذوره متأصلة في ارضنـــا الخاصة ، فهو وحده يستطيع ان ينمو وينتعش من جديد .

النفس الحديثة . ـ انها غرض اساسي للفن الادبي، ولما كانت النفس جديدة فلا بد ان يكون الغرض جديداً . تقول مدام دي ستال : فـــا هو اذن وجه المقابلة بين النفس الجديدة والنفس القديمة التي اصر كتابنا الكلاسيكيون عـــلى وصفها ، دون ان يحسبوا حساباً للتغيرات التي جرت فيها ؟ لقد برزت اخيراً بعد الثورة خطوط هذه النفس الجديدة . ولمـا كان الادب لا « يشتق من الاسباب العرضية وحدها ، بل من الينابيع البدائية للفكرة والخيال كذلك » فان الادب الحديث او الرومانسي يتوقف على طبيعة هذه النفس الجديدة. اما عند الاقدمين فان الانسـان « يفكر قليـلاً ، وينتقل العمل دائمـاً من داخل نفسه الى الخارج » فيخصص مكاناً اكبر « للحدث » .

ان الشخصيات المميزة مكانة كبرى في الازمنة الحديثة ، وهـــذا التفكير القلق الذي يلتهمنا غالباً مثل نسر « بروميثيه » ما كان يبدو الا جنوناً في العلاقات الواضحة والبارزة، التي كانت موجودة في اوضاع الاقدمين المدنية والاجتماعية . ان المحدثين قد تعلموا من التوبة المسيحية عادة الانطواء المستمر على الذات .

ان ما يميز النفس الحديثة هو « عاطفة النقص المؤلمة في مصيرها » وفي هـذا على كل حال مـا يصنع عظمتها . وهذه « الحاجة الى الانفلات مـن الحدود التي

تقيد الخيال » تميز هـذه النفوس « التي هي في الوقت نفسه متعالية وسوداوية ، متعبة من كل ما يقاس،من كل ما هو زائل ، ومن كل أجـَل، مهما كان البعد الذي يضعونها فيه. وآداب الشمال وحدها هي التي تستطيع التعبير عن هذه التطلعات.

العالمية . ـ ينبغي للفرنسيين ان يتوصلوا الى معرفة وتقدير الآداب الاجنبية بدون ان يصدموا اذا رأوها لا تنطبق ابداً على ذوقنا المحدود . أما وقد بدأنا ، منذ فولتير ، نتعرف الى الأدب الانجليزي ، فيجب علينا كذلك ان نطلع على الأدب الالماني ، لشفاء ادبنا من عقمه وبرودته ورتابته . واننا بدراسة ادب غير كامل ، ولكنه مليء بلمحات العبقرية ، نجد ما «يحرض الفكر بمزيج جديد ، اما الخيال ... فتحييه الجرأة نفسها التي يستنكرها » . وهكذا يضاف ذوقنا الى العبقرية الأجنبية التي هي على شيء من المحبة . « في كل بـلد يرتاح الجميع الى اقتبال الافكار الجديدة والغريبة ، لأن الضيافة في هـذا النوع تغني المضيف » . والمانيا ، بنـوع خاص ، تستطيع ان تكشف لنـا عن « حب الطبيعة ... والفلسفة » .

شقت مدام دي ستال بهذه الافكار العامة طريقاً جديدة . وعادت فأثارت النزاع من جديد ، مسلطة عليه اضواء عبقريتها ومعرفتها بتقاليد ادبية ، غـير التقليد الكلاسيكي. وبرّرت كثيراً من الافكار والميول، كان لاموت او ديدرو قد استشفّاها او شعرا بها . واظهرت لماذا يجب اختيار نماذج غـير الاقدمين، ولماذا اصبحت القواعد غـير مجدية ، ولماذا يجب الا تمنعنا اخطاء الذوق عنـد الأجانب مـن ان نأخذ عنهم نظرات جديدة . وكان استحقاقها الكبير في انها بحثت فلسفياً المبادىء العامة في الفن،بدلاً من ان تناقش الانواع الخاصة وحدها، وفي انها ارتفعت الى الاسباب بـدلاً من ان تكتفي بتصحيح النتائج . ولكن نقيصتها تكمن في انها لم تواجه التجديد الادبي الا من الاعماق ، وفي انها لم تر كم كانت بعض التقاليد الشكلية تمنع استعمال التجديد الذي اقترحته .

إن افكار مدام دي ستال الخاصة في ما يتعلق بالانواع المختلفة هي الوصول بالميول التي رأيناها تبرز في القرن الثامن عشر الى غايتها . فنظمتها وبررتهـا ، وذهبت حتى الى نهاية الاصلاح متحررة اكثر ممن سبقوها من التقليد الكلاسيكي

المأساة . ـ إن الميوعة الدائمة في التعبير وفي الاشخاص ، وازعاج النظم ، والقواعد ، والوحدات ، ووصف اهواء معينة ، والمواضيع القديمة دوماً ، هذا ما كان قد احتج عليه عدد كبير من النقاد . فرجعت مدام دي ستال الى هذه النقاط ، وهاجمتها بدورها ، ولكن بفكر اكثر نبلاً ، يميـز الاسباب العميقة للتقليد ويضع مقابـلاً لها اسباباً مأخوذة من جوهر الفن الدرامي ، كما كانت تفهمه . وقد بنت نقدها للمأساة الكلاسيكية على فكرة نسبية الذوق ، وعلى العلاقات الوثيقة بين التقليد الدرامي وغرض المأساة . وكانت تهدف بحججها كلها الى اظهار انه اذا كان على المأساة ان تتغير في جوهرها ، فعلى التقاليد الخارجية ان تتغيرهي ايضاً.وقد سمح لها هذاالموقف بتقريظ المأساة الكلاسيكية المتلاحمة في كل عناصرها بدون تحفظ ، مقترحة في الوقت نفسه نوعاً جديداً من المأساة متلاحماً كالأول واكثر موافقة لذوق العصر الجديد .

« ان ميل العصر الطبيعي هو المأساة التاريخية » اما المأساة الحديثة التي قدم فولتير ودي بيللوا (*De Belloy*) وبنجامين كونستان ، واخيراً « رينوار » *Raynouard* امثالاً عنها، هذه المأساة يجب ان تمثل عملاً سياسياً منسقاً، صحيحاً وجديداً ، واذا انطلقنا من هذا الرأي، نتج عن ذلك ان الطبيعة الحميمة للمأساة ستتغير : ان المأساة الكلاسيكية تصف الاهواء ، ولكن المأساة التاريخية تصف الطباع . واذا كانت الاهواء الممثلة في احتدادها مكيفة مع اسلوب جزل رقيق فان وصف الطباع المعقدة ، كما هي طباع جميع الناس ، وكما قد تكون بنـوع خاص طبـاع العظماء ، يتطلب تنوعـاً في الاسلوب وفي اللهجة ، يسمح بتسليط الأضواء على جميع المظاهر ، من اوفرها نبلاً الى اكثرها حقارة . وان المواضيع الجديدة تفرض كذلك المزج بين الأنواع ، فيجب ان تختلط احياناً لهجة الملهاة

بلهجة المأساة . وفضلاً عن ذلك فالمأساة الكلاسيكية سريعة ، تهرول نحـــو خاتمتها ، بينما ينبغي للمأساة التاريخية ان تسير ببطء ظاهر يتيح للكاتب فرصة وصف الحوادث ، والبيئة ، والجو الاخلاقي ، والاجتماعي ، والسياسي ، حيث يتحرك الاشخاص . اما الوحدات الضرورية لتضييق الخناق على عمل هو محصور في الاصل ، ولاعطائه كل مفعوله فيجب ان تختفي كلها ، ما عدا وحدة العمل . ان قيمة المسرحية تجيء من قيمـة العواطف لا من قيمة الاشخاص . وعلينـا ان نوغل اكثر فاكثر في التحليل لنكتشف عمق حرارة العواطف ، بدون ان نبدل من طبيعتها . ان كل عاطفة قوية تحمل في ذاتهـا نبلها مهما كان الوضع الاجتماعي لمن يحس بها ، ومهما كان غرض هذه العاطفة . ويجب اعطاء بعـــض الاشخاص ذوي الأوضاع العادية دورهم كاملاً ، بل الدور الاول احيانـاً ، لا كمنّة تنتزعها من الذوق السليم ضرورة مبهمة تظهرنا طيبيين ، بل بضرورة النـــوع الجديد الحيمة . والواقع ان نبل الاشخاص هو عائق منيع في سبيل التعبير عن العواطف في اخلاصها وعمقها . وفي الواقع يفترض نبـل الاوضاع تحفظاً ونبلاً في العلاقات البشرية ، يبطلانه ابطالاً تاماً . الوف الابعاد في الحيـاة العاطفية وخصوصاً الف فاجعة ابعدت عن المأساة في حين انها تشكل العنصر الاساسي في الحياة البشرية وهو على كل حال العنصر الاكثر جدارة بان يخلق عنـد المشاهدين الانفعـــال الدرامي واذا كان معتنقو النظرية الاولى في المسرح يبررون موقفهم بما هو عليه وضع المجتمع ليحتفظوا لعظماء الارض بالمشاغل النبيلة ، وادارة الاعمال الكبرى ، فلم تعد الحال كذلك عند شعب تعود طوال « خمس عشرة سنة من الثورة » ان يكون له نصيب في ما تقدم حياة البلاد من المآسي الكبرى . وسيكون على فن الشاعر الكبير ان يضع النبل في المناسبات العامة ، كما عرف ان يضع ذلك كبار كتاب الدراما من الانجليز والالمـان . ان « المناسبات العادية » تحدث « تأثيراً كبيراً » ويجب توسيع حدود الفن لادخالها اليه ، بدون ان « نهـدم الذوق » . اما في ما يتعلق بالنظم الذي اعتبره امثال فنيلون او امثال لاموت مزعجاً فقط باسم اسباب ضعيفة جداً ، فان مدام دي ستال تهاجمه بدورها ، ولكن من اجل

اسباب اخرى عميقة ، تتوقف على مفهومها الجديد للدراما . ان الشعر بتناغمه وبجماله الخاص يمنع التعبير عن بعض العواطف في تلقائيتها وفي عمقها الانساني ، وان افضل الاشعار ، في الواقع لتضيف الى العاطفة ، كمالاً ، وجمالاً ، ونبلاً ، هذه الصفات التي تغير طبيعتها بعمق ، وذلك بمقدار ما تكون افضل . وان النظم ليمنع خصوصاً استعمال مجموعة من التعابير البسيطة والطبيعية ، التي يستطيع الشاعر ، بتبيانها ، ان يستخلص افضل النتائج .

الملهاة . ـ يجب ان تتبدل الملهاة كما تبدلت عاداتنا السياسية والاجتماعية . لقد كانت مجموعة من الاحكام المسبقة مصدراً غير مباشر للمضحكات في ايام الملكية وذلك بسبب الموقف المضحك الذي كان يتخذه اولئك الذين كانوا يحاولون تخطي تلك الاحكام ، وقد انقضى عهدها اليوم . ان المضحكات التي تصدر عن امثال هؤلاء لم تعد اليوم مادة للملهاة. وان المادة الجديدة لهذا النوع هي «رذائل نفس تضر بالخير العام » ولم يعد المثال الاعلى احترام بعض التقاليد الاجتماعية ، بل مجموعة من الفضائل المتينة ، المدنية والاجتماعية . فيجب مهاجمة اولئك الذين يدعون انهم بغنى عنها وجعلهم مدعاة للسخرية ، واولئك الذين حرموا من صفات حقيقية ، تصنع قيمة الانسان في المجتمع حيث لم تعد هذه القيمة تنبع من احترام اللياقات .

الشعر . ـ لكي نفهم افكار مدام دي ستال عن الشعر ، علينا ان نعتبر اولاً مفهومها الخاص في الشعر ، هذا المفهوم الذي اوحى به اليها اطلاعها ودرس النصوص الشعرية الالمانية والنقاد الالمان. ان الشعر الحقيقي لا يكون في النظم، مهما بلغت فيه المهارة ، ومهما كان متناغماً ، وهو حالة حميمة في القلب ، يمكن ان يعبر عنها او لا يعبر ، يمكن ان تنقل بالنثر كما يمكن ان تُنقل بالشعر ، وهي في الواقع ، معبر عنها في ادبنا بالنثر افضل مما هو معبر عنها بالشعر .

« يصعب جداً تحديد ما ليس شعراً ، ولكن ، اذا كنا نود ان نفهم ما هو الشعر ، علينا ان نستعين بالانطباعات التي تحدثها منطقة جميلة ،

وموسيقى متناغمة ، والنظر الى شيء نحبه ، وهو الى ذلك عاطفة دينية تجعلنا نشعر بوجود الالوهية في ذواتنا ».

ان الشعر هو « تأليه العاطفة » ، ولكي نبلغ الحالة الشعرية « علينا ان نهيم وراء الاحلام في مناطق اثيرية ، فننسى ضجيج الارض ونحن نستمع الى التناغم السماوي ، معتبرين الكون كله رمزاً لانفعالات النفس » . والغرض الذي يجب ان يكون حاضراً في فكر الشاعر على الدوام ، هو « لغز مصير البشرية » . والشعر « يعطي امتداداً لهذه اللحظة السامية التي يرتفع بها الانسان الى ما فوق عذابات وملذات الحياة » ، فهو اذن بالضرورة حالة هوس . والعبقرية الشعرية استعداد نفسي لا عقلي والفن الشعري بمجموعه يهدف « الى تحرير العاطفة السجينة في اعماق النفس » ، والى تقديم « تفسير طبيعي للعواطف الحية والعميقة » .

إذن ، فأفضل الشعراء هو من كان ارقهم احساساً ، ومن كانت نفسه اكثر اهلية للشعور بهذه الانطلاقات الدينية تقريباً، اما الخيال والمهارة التقنية فيجيئان في المرتبة الثانية ، ويمكن اضافتها الى الحالة الشعرية ، وباستطاعة الشعر التخلي عنها تماماً لان العبقرية الملهمة هي غالباً على غباوة في الفن الذي عليه ان يكون معبراً عنها . ومما لا ريب فيه ان الشكل الشعوري ، وهو ابعد من ان يكون زخرفاً من وضع مدنيات متقدمة ، انما هو ابتكار بدائي وطبيعي بالنسبة لجميع الشعوب التي بدأت بكتابة الشعر قبل كتابة النثر. ولكن النظم الفرنسي بسبب العلاقات الدقيقة التي يفترضها بين صلابة التركيب في لغتنا ، وضرورة القافية ، هو من بين الفنون الشعرية اصعبها واقلها طبيعية في التعبير عن العواطف الكبيرة. والبرهان على ذلك ، في نظر مدام دي ستال ، هو ان بين كتابنا الذين يتميزون بمزاج شعري رفيع ، امثال بوسّويه وباسكال ، وفنيلون وبوفون وروسو ، قد كتبوا بالنثر .

ولم يكن باستطاعة مدام دي ستال ان تتنبأ ان سيجيء شعراء يتمكنون

من الجمع بين شاعرية عميقة هي من الغنى كما تمتنها ، وبين مهارة كاملة في النظم . ونحن نستطيع تبرير قسوتها بالنسبة للنظم ، اذا ما اخذنا بعين الاعتبار حالة الشعر في العصر الذي سبقها . لقد رأت ان بوالو هو المسؤول عن هذا العقم بكتابه « الفن الشعري » لانه خلط النظم ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، بالشعر .

ان مفهوم مدام دي ستال للشعر يتضمن هذه الفكرة ، وهي ان الشعر الغنائي هو وحده الشعر الحقيقي ، وان الانواع الاخرى تأخذ منه اساليبها ولكنها تهمل جوهره . وهي تتضمن كذلك تنازلاً ملحوظاً عن مفهوم الفن والتقنية ، وتقضي على جميع المكتسبات التي حققت في هذا الحقل منذ البلياد .

النقد . ـ ان تحميل بوالو مسؤولية تدني مكانة الشعر هو تأكيد لاهمية النقد في تطور الادب . فالنقد الدوغمائي الذي وضع كما رأينا خلال القرن السابع عشر والذي بقي مسيطراً في القرن الثامن عشر ، بالرغم من محاولات العصيان ، كان ينطوي على عالم مغلق ، غير متزعزع ، يمكن ان توضع له القوانين الى غير حد . ومنذ ان بدأوا يفهمون الادب، كما فهمته مدام دي ستال، شيئاً متحركاً خاضعاً لتغير العادات والسياسة ،لم يعد يمكن ان يكون دور النقد محصوراً في وضع «القواعد» ولكن هذا الدور مازال ممنوعاً عنه بالنسبة للشعر، لانهم في الواقع كانوا ينظرون الى الشعر كحالة فردية لا كفن منتظم . فرسالة النقد اذن ستصبح شيئاً آخر ، ستكون « في وصف الاعمال الادبية وصفاً حياً » . انها تنطلق من الاعمال الادبية ، فتستخرج منها الجمال ، دون ان تهتم بمطابقتها للقواعد الفنية ، وتحاول بحرارة الاعجاب ان تدل القارىء على مواطن هذا الجمال. فيلزم الناقد اذن شيء من العبقرية يسمح له بالارتفاع الى مستوى الاعمال الادبية الكبرى ، اي الى مستوى اكبر النفوس ، كما تلزمه فصاحة مليئة بالخيال تسمح له بأن يجعل الجمهور يتذوق الجمال الذي اكتشفه . ولن يعود الناقد بعد ذلك معلم مدرسة يضرب بمقرعته الكتاب المبتذلين ، بل يكتفي بأن يتجاهل او ان يشير ، على سبيل

المراعاة ، الى اخطاء الكتاب البارزين ليصبح دليلا يكون تأثيره مثمراً حتى لهؤلاء الكتاب انفسهم الذين تجد فيه لمحات عبقريتهم مقدّراً يعرف كيف يشجعهم وبدون اصلاح النقد ، لا يمكن اجراء اي اصلاح في الادب . واعظم الكتاب ثقة بموهبته يجد عائقاً في تطوره الحر ، اذ يخشى الا يفهم وان يُذم .

الرواية . ــ على القصة أن تكون اخلاقية ، إن لم نقل معلم اخلاق . ويجب ألا يعبر الدرس الذي تحويه بحوادث تزيد او تقل اعتباطية . عليها أن تخرج من حالة الأشخاص العاطفية ، ما كان يمكن ان تحصل عليه ، فيما إذا كان الوصف صحيحاً ، وفيما اذا كانت المواضيع مأخوذة من عالم قريب من عالمنـــا ، لتشعر كأن ظروف الحياة الخاصة التي تثار فيها ، هي ظروفنا . والموضـوع الحقيقي هو ما يحدث « في أعماق النفس سعادة الحياة او تعاستها » وليس الحب سوى جزء من هذه المادة ، وهناك مجموعة من العواطف الاخرى « العميقة والرفيعة » قـد لا تكون سوى مظاهر للحب ، إنما يجب ان تتمثل . أما نماذجها فهـم ريشاردسون وفيلدنغ ، « هيلوييز الجديدة » و « وفرتر » . ان اصالة هذه النظرية في القصة تكمن خصوصاً في ما قالته مدام دي ستال عن مادة القصة، التي تقوم على حالات النفس اكثر مما تقوم على الطباع أو الأهواء .

*

إن فضل مدام دي ستال الأكبر ، في مجموع ما كتبته من نقد ، هو أنها اقترحت تجديداً في الميول الأدبية العامة وفي جميع الانواع معتمدة على مبادىء جديدة أعطت لاصلاحاتها أساساً فلسفياً متيناً . أما خطأ العديدين ممن سبقوها في القرن الثامن عشر ، فهو انهم نزعوا من ذواتهم النفس الجديدة التي كان عليها أن تخلق أدباً جديـداً ومبادىء جمالية عميقة جداً وعامة جـداً ، لينظموا

الاصلاحات التفصيلية التي كان اهتمامهم موجها اليها وحدها . ان تأثير مـــدام دي ستال سيكون كبيراً ، اكثر بكثير من تأثير بوالو ، فهي تستلهم دائماً الآداب الانجليزية والآداب الالمانية ، وما اكتشفت فيها من روائع ، غير انها كتبت مقدمة ولم تكتب خاتمة . وكان الادب الذي توخته لفرنسا لم يوجد بعد ، وانما وجد في قسم كبير منه بفضل توجيهاتها .

الفصل الثاني

شاتوبريان يجدد مفهوم الفن

ان اكثر ما يؤخذ على مدام دي ستال في وجهات نظرها ، هو أنها تجدد مضمون الادب ، دون ان تتعرض للمسائل الفنية البحتة ، مما كاد يحمل افكارها هذه قلية الفعالية ، لو لم يعاصرها فنان من الطراز الاول ، ومشرّع بالمناسبة ، عمل على النقيض منها ، على إخضاع مسألة الإلهام للاعتبارات الفنية .

والواقع أن شاتوبريان يحكم على قيمة كل من الالهام القديم، والالهام المسيحي، والفن اللافردي والفن الفردي ، بحسب فعاليتها في حقل الجمال . فاجتمعت فيه افكار الفنان الى أفكار الفيلسوف لتنتهي رسم الخطوط الكبرى للأدب الجديد.

ان غاية الفنان هي انتاج الجمال ، الجمال في الطباع او الجمال في الاشياء، «الجمال الأخلاقي او الجمال الجسدي». وفي كلتا الحالتين يقوم الفن على «الاختيار»، وكلما كان المجتمع اكثر تمدناً ، وكلما ازداد في ابتعاده عن الطبيعة ، كلما كان هذا الأختيار ضروريا. والواقع ان الجميل والطبيعي يختلطان في الطبيعة ، ولكننا نجهل المثال الجميل الذي هو اختيار اكتمل في الواقع . إن غرض الفن اذا تعرّى عما يرافقه في الواقعية تعرّى من زينته في نظر الفنان ، شرط ان يوضع غرضه بشكل اصطناعي في غمرة من الضوء تكون اكثر جدارة بابراز الجمال ، فيجد

الفنان هكذا اشكالاً اكثر كالاً من أشكال الطبيعة . لا شيء يناقض الواقعية مثل هذا المفهوم الذي أثبت بقوة .

ان القوة المؤثرة في عمل أدبي ليست مقياس قيمته . ومما لا شك فيه ان التأثير ينبغي ان يكون غاية الفنان ولكن بشكل غير مباشر ، والتأثير الذي عليه ان يسعى لاحداثه انما هو التأثير الذي ينتج عن الجمال ، وعلى القارىء ان يبكي بدون ريب ، ولكن من ذلك الابتهاج الخالص الذي يولده في النفوس الاصلية جمال عمل فني ، « لا يُعد من يضع النفس على مائدة العذاب كاتباً كبيراً » . ان الدموع الحقيقية هي التي تسيلها قصيدة جميلة ، يتساوى فيها الاعجاب والالم . « اضف الى ذلك ان ما يؤثر ليس الطبيعة المجردة ، بل هو الطبيعة التي أنسنها الفن » وكيفها لتنسجم مع قلوبنا او نفوسنا ، وعلى هذا القياس قابل شاتوبريان بين اندروماك راسين واندروماك الأقدمين ، ففضل الأولى على الثانية ، لأن الكاتب الذي جعلها تتكلم اظهر من الفن اكثر من سابقيه ، باعطائها عواطف اقل طبيعية ، « وطبيعة اجمل » على الصعيد الفني .

إن القيمة الأدبية في المسيحية تنتج اذن عن ان المواضيع المأخوذة من الإلهام المسيحي هي اكثر جدارة بالفن ، لا لأن هذه الديانة هي وحدها الحقيقية ولا لأنها وحدها الحية في حالتنا المدنية . ولنتذكر هنا ان هاتين الحجتين هما اللتان كان يروّج لهما المتحزبون للالهام المسيحي في القرن الثامن عشر . والواقع ان المسيحية هي منطلق مثالي « لأنها تذهب أبعد من الطبيعة » ، وقد تعوّدت النفس المسيحية ، بالتحديد ، على نقل او تبديل الواقع ، وهي تأخذ من ديانتها بالذات مبدأ فنياً لا نجده في الديانات القديمة .

وقد برر شاتوبريان باسم الفن وباسم عمليته الجوهرية ، التي هي الاختيار ، وجود الأنواع الأدبية ووجود القواعد الخاصة بكل نوع . فاذا سلمنا بوجود الفن وجب ان نسلم كذلك بأن هذا الفن يتضمن قواعد هي طبيعية تماماً ، لأنها من طبيعة الفن نفسها ، الفن الذي هو عمل طبيعي من أعمال الفكر البشري .

ولهذا استطاع شاتوبريان أن يقول: « إن راسين في عظمة فنه اكثر طبيعية من شكسبير » .

والديانة المسيحية خارجا عن مثاليتها العميقة ، تصلح للفن وخصوصاً لفن الشعر ، بتفاصيل طقوسها ، وآثارها ، وتعليمها ، وعقيدتها . وان أخلاقيتها ، بقطع النظر عن حقيقتها الالهية ، هي الاكثر تفرداً ، في خلق هذه الحياة الداخلية ، « لعبة الأهواء » التي هي مادة العمل الأدبي . ولقد ولد فيها بنوع خاص هذا « المبهم من الاهواء » الذي كان الاقدمون يجهلونه ، والذي هو اكثر جدارة من اية حالة اخلاقية اخرى بإثارة الالهام الشعري الحقيقي . وان ادراك المسيحية لاله واحد كلي القدرة يستطيع وحده ان يولد هذه العاطفة الطبيعية العميقة التي هي واحد من العناصر الاساسية في الشعر الحقيقي .

« اوه ! كم يكون الشاعر المسيحي اوفر حظاً في العزلة حيث الله يتنزه معه ! لقد تحررت الغابات من ذلك القطيع من الآلهة المضحكين الذين كانوا يحدونها من كل جهة وامتلأت بالوهية رحبة . ويبدو ان موهبة النبوة والحكمة ، والسر ، والديانة ، تكمن الى الابد في اعماقها المقدسة » .

وهكذا ، فالنفس المتشربة بالتقليد المسيحي ، وان لم تكن عميقة مسيحياً ، تصبح شاعرية بشكل طبيعي ، في ما يتعلق بحالة الفكر الصالحة للخلق ، وبالمثال الخاص بالجمال .

واي ادب من الآداب مهما ادعى بانه جديد ، لا بد له من نموذج . والواقع ان أدبنا حتى نهاية القرن السابع عشر ، وبالنسبة للذين دلوا على نقائصه ، كان يتحدر من هوميروس . وان تحتج على سلطة هوميروس وتقترح مكانها سلطة راسين ، فذلك يعني اننا بقينا امناء للتقليد الذي كان هوميروس مصدراً له ، ولقد وضعت مدام دي ستال اوسيان مقابل هوميروس دون ان تجرؤ على المساواة بين هذا وذاك . وبنظرة اكثر خصباً ، وضع شاتوبريان الكتاب

المقدس مقابل الالياذة والأوديسة ، ليدلّ كيف ان الكتاب المقدس والتقليد الأدبي الذي يصدر عنه خارج فرنسا هما بالنسبة للشعر ، ينبوع اوفر غنى بكثير من التقليد الاغريقي اللاتيني . اما في ما يتعلق بالبساطة ، والقدم والعادات والانشاء ، والاوصاف والصور ، والتشابيه ، والسمو ، فإن الكتاب المقدس يفوز بقصب السبق . ولنسجل ان شاتوبريان ، في هذه المقارنة انما يقصد وجهة النظر الفنية . انه يوجه كلامه الى الشعراء ، وباسمهم يصدر احكامه .

اما العاطفة الدينية التي ألهمت الكاتب ، وهو يضع مؤلفه « عبقرية المسيحية » فانها لم تتغلب ابداً على العاطفة الجمالية . وهو اذ يتكلم عن الملحمة يوصي بألا تكون الديانة اساساً للعمل الأدبي الملحمي ، وان تكون ثانوية ، لان قانون النوع يريد ان يحتل « الاشخاص واهواؤهم » المكان الاول والاوسع . واذا كان باستطاعة الآلهة الوثنيين ان يدخلوا كأشخاص في القصيدة ، لان صفاتهم في الاساس بشرية ، افليس غضب يهوه ، وشفقة يسوع ، والانفعالات الصافية التي يولدها الشقاء البشري في قلب العذراء ، او في قلب الملائكة ، اليست هي ايضاً عواطف بشرية ؟ ان الجحيم « تحتفظ بآلهتها المشغوفين بالشر والاقوياء فيه » . فهؤلاء اجدر بأن يكونوا اشخاصاً في ملحمة . واذا كان الفائق الطبيعة في المسيحية يمكن ان يدخل في الملحمة ، فهنا كذلك، لا لانه حقيقي بل لانه يتلاءم مع قانون النوع .

وبوجه أعمّ « إن كل شيء قد خُلق من أجل النفس في رسوم الديانة المسيحية » .

« أي سحر للتأمل ! أي عمق للأحلام ! إن في دمعة من الدموع التي تستدرها الديانة المسيحية من عيون المؤمنين سحراً يزيد سحر الاخطاء المضحكة في الميثولوجيا . فمع سيدة الآلام السبعة ، وسيدة الشفقة ، وقدّيس غامض ، وشفيع الاعمى واليتيم ، يستطيع الكاتب أن يكتب صفحة أكثر رقة ، مما يكتبه مع جميع آلهة البانثيون .

وهذا ايضاً من الشعر . وهذا هو المدهش !... ونستطيع التنبؤ بأن سيجيء يوم تستولي علينا فيه الدهشة ، لاننا لم نقـدّر الجمال الكامن في الاسماء وحدها ، وفي التعابير وحدها ، من الديانة المسيحية » .

أما في ما يتعلق بالنقد فيبدو أن شاتوبريان قد أهمل وجهة النظر الجمالية الخالصة ، ناصحاً « بالعدول عن نقد النقائص الصغير السهل الى النقد الكبير الصعب للجمال». ألا يتحول النقـد الى حماسة فردية ، لذوق أو لنفس بالنسبة لعمل أدبي ، بمعزل عن قيمته الجمالية ؟ كلا . لان هذا النقد الواعي يكون مبنياً على الضرورات الجمالية المحضة التي تجمع في كل عمل أدبي الصفات الى النقائص .

ووقف الموقف نفسه في ما يتعلق بالخطابة . فقد وضع الخطابة المسيحية فوق مرتبة الخطابة الوثنية ، لانها وحدها تبلغ الجمال السامي في الشكل ، الذي لا منبع له إلا في حرارة عاطفة دينية متشربة بفكرة الموت والابدية . وما كان الوثنيون يبلغون الجمال الكامل في خطبهم إلا عندما كانت تلهبهم عاطفة دينية عميقة .

ان القيم الجمالية التي أخضعتها مدام دي ستال للقيم الاخلاقية ، والعاطفية والروحية ، تسترجع حقوقها مع شاتوبريان . وهو يعتقد ان التجديد في الشعر الفرنسي يكون بدون ريب في المادة الشعرية ، انما بمقدار ما يستطيع إلهام جديد أن يكون تأثيره فعالاً في الجمال الشكلي .

الفصل الثالث

الخطوط الأولى لمذهب رومانسي

لم يدر في خلد مدام دي ستال ، ولا في خلد شاتوبريان بنوع خاص ، إشعال نار ثورة أدبية ، ولم يفكرا حتى في وضع أساس لمذهب جديد . وكل ما كانا يهدفان إليه هو ترويض الادب الكلاسيكي وإثراؤه . ولم يفهم الكتاب والنقاد الا بعد سنة (١٨١٦) أن عهداً جديداً قد انفتح أمام الادب ، وخصوصاً امام المسرح والشعر ، وأن على قانون القواعد الكلاسيكية أن يخلي المكان لطريقة أدبية جديدة . أما ما حدث فهو ان الاغلبية الساحقة من النقاد ظلوا أمناء للمثال الكلاسيكي ، وان الذين كانوا من بينهم مطبوعين على النقد ، او كان بامكانهم أن يتلاعبوا بمجردات علم الجمال ، لم يستعملوا سلطتهم او علمهم الا في الدفاع عن المثال الكلاسيكي ضد فورة الرأي العام . فكان أن رسم الشعراء أنفسهم الخطوط العامة للفن الجديد الذي أرادوا تدشينه ، وتوصلوا الى ذلك بأن حولوا ميولهم الخاصة الى نظريات مما سبب هذا المظهر الفوضوي في المحاولات المذهبية الرومانسية، والنقص المنطقي فيها، وأخيراً ، فشلها النهائي.

زد على ذلك انه بينما كان المذهب الكلاسيكي الذي يتضمن قبل كل شيء ، فكرة النظام والانضباط ، يريد معارضة ماضٍ من العصر الوسيط حيث كانت تبدو الحرية الشخصية وكذلك غياب الطريق الفنية ، كذنب لا يغتفر ، كان هم

الرومانسيين الأول ، بمعارضتهم الاضرار التي يسببها ضيق الذوق الممزوج خطأ بقسوة القواعد ، اعلان استقلال الفن ، وميزته الفردية والبديهية ، وهـذا يعني بجملته رفض كل نظرية على شيء من القياس .

ومع ذلك ، فقد كان باستطاعتهم لو أنهم تابعوا عمل مـدام دي ستال في دراسة الاعمال الادبية الاجنبية التي اتخذوها نماذج لهم دراسة نقدية عميقة ، ان يجدوا في الفلاسفة الألمان الأسس الفكرية والنفسية والاجتماعية والجمالية بنـوع خاص ، لمذهب جديد . ولكن فيما عدا طبيعتهم الفكرية التي كانت ، بوجـه عام ، لا تصلح كثيراً للتجريد ، فقد كان أحد ميول هـذا الجيل الجديد من الكتاب هو الهرب التام من المجرد الى الواقع الملموس ، ومعارضة كل حشو في النظريات واتباع خيالهم الخلاق اكثر من اتباع ملكاتهم الديالكتيكية .

وكانوا الى ذلك كتاباً وخلاقين ، لا نقاداً يسعون الى تحديد الادب الجديد ، فكان ان دفعوا الى خلق أعمال أدبية جديدة لا الى إيجاد طرق جديدة . وقـد رأينا في القسم الأول من كتابنا هذا ، في ما يتعلق بتأسيس المذهب الكلاسيكي، أن العمل البناء الاكثر فعالية كان عمل النقاد الاحرار ، والمشرعين الأقحاح ، وإن كان قد تعرض لهذا العمل أحياناً ، بعض الشعراء المبتذلين ، مثل شابلان . لقد كان فنانونا الكبار بعيدين كل البعد عن إضافة شيء الى المذهب الكلاسيكي، أو انهم مثل كورنيل قابلوه بنظرياتهم، اوأنهم مثل فناني جيل لويس الرابع عشر، روضوا مبادئه لتنطبق على امزجتهم أو ليضيفوا اليه مفهوم الوزن الجديد . ان هـذه الاسباب جميعها تفسّر السبب الذي من أجله لا نجد مقابـل المذهب الكلاسيكي مذهبا رومانسيا جديراً بهذا الاسم .

★

ان ما نجده أولاً هو سلسلة من تعاريف الادب الرومانسي حيث حـاول كتاب مختلفون ان يستخرجوا جوهر الادب الجديد . ثم نعثر على مجموعة من

وجهات نظر اكثر فردية تتعلق بنوعين منه هما : المسرح والشعر الغنائي .

لقد ُوضعت معظم تعاريف الادب الرومانسي في فترة كان الادب الجديد فيها يفتش عن ذاته ، ولم يكن قد وجدها بعد ، أو على كل حال ، في فترة لم يكن قد أعطى فيها أوفر ثماره غنى. وبخطأ واضح، تجاه المثال الأعلى الكلاسيكي، الذي تحوّل بعد مائة وخمسين سنة من انتصاره الى قوانين لم يكن باستطاعة افضل ابطاله الاوائل ان يخلصوه منها ، فقد ارادوا قوانين أخرى يستحيل ابرازها في مطلع الفترة التي كانت تدّعي تلك القوانين تحديدها . انها استنتاجات كُتبت قبل أن ُيكتب العمل الأدبي نفسه .

وكانت هذه القوانين ، فضلاً عن ذلك ، تعتبر غرضها في صميم حالته الاخلاقية والنفسية أكثر مما تعتبره في الاشكال الفنية التي هي جدته الادبية الحقيقية. انها تعاريف للنفس الرومانسية اكثر مما هي تعاريف للفن الرومانسي، ولم يكن باستطاعة أي كاتب أن يجد فيها تعاريف واضحة كل الوضوح .

ولم يستطع أحد ان يصف وصفاً أفضل ، وأن يحلل بمثل هذه الدقة حالة النفس الرومانسية، وداء العصر ، وغموض الاهواء ، كما فعل « سينانكور» في كتابه *Obermann* . الا انه لا شيء في هذا الكتاب يدل على مفهوم أدبي سوى بضعة أسطر من « الملاحظات » أضافها الكاتب الى مؤلفه الذي كان عليه أن ينشره ليعذر أو ليبرّر اسهابه وتفككه وشذوذه في الشكل .

أما ستاندال *Stendhal* الذي لم تكن له ابداً نفس شاتوبريان الرومانسية ، فقد تكلم من ناحية أدبية محضة عندما كتب :

« ان الرومانسية هي الفن الذي بموجبه نقدّم للشعوب ، في حالتها الراهنة من العادات والمعتقدات ، أعمالاً أدبية جديرة بأن تعطيها أكبر قدر ممكن من المسرة » .

وهذا تعريف نسبي جداً يمكن تطبيقه ، حتى على العصور الموغلة في

الكلاسيكية ، وعلى كل الذين عرفوا كيف يتكيفون تماماً مع عصرهم بدلاً من ان يتبعوا تقليداً ميتاً .

ولم يعد شكسبير — على حد قول ستاندال — أهلاً للتقليد، وكذلك راسين. لقد كتب شكسبير « للانجليز سنة ١٥٩٠ كما كتب راسين لأمراء بلاط لويس الرابع عشر » . والفرنسي في سنة (١٨٢٠) لا يشبه ابداً اولئك ولا هؤلاء . وكتب ايضاً :

« فلنفهم جيداً ان كبار الكتاب كانوا جميعاً رومانسيين في عصرهم. وبعد مرور قرن على وفاتهم ، نرى أن الناس الذين يقلدونهم ، بدلاً من ان يفتحوا عيونهم ويقلدوا الطبيعة ، هم الكلاسيكيون » .

اما « اميل ديشان » في مقدمته « دراسات فرنسية وأجنبية » (١٨٢٨) فانه يعلن من جهته ان الرومانسية هي كل ما هو جديد ، في جميع العصور الأدبية .

ويحوي المؤلف المغفل « محاولات في درس الادب الرومانسي[1] » تعريفاً مشابهاً . يجب ان يكون الادب الرومانسي تعبيراً عن المجتمع الجديد. ويتساءل الناقد « ديبريه » . ما هي اذن « هذه المدنية الجديدة التي ينبغي أن يكون الأدب تعبيراً عنها ؟ » . إنها مبنيّة أولاً على التقليد المسيحي ومبدأ هذا التقليد هو المذهب الروحي . اما بالنسبة لـ« فيته » ، وهو ناقد آخر في « الغلوب *Globe* » فهي الحرية الفردية التي هي ميزة العصر الحديث ، ويقابلها في حقل الفن « الاستقلال في مادة الذوق » . إنها البرتستانتية في الآداب وفي الفنون .

ويتميز العصر الجديد — بحسب غيرو *Guiraud* — بالحياة والشباب ، وفي الوقت نفسه بالرصانة في الأفكار ، وبأهمية الحياة الحميمة في النفس ، وبنشاط

---

١ - نعلم اليوم ان المؤلف كان جوليان كاستلنو *Julien Castelnau*

العواطف . وهذا كله غذاء طبيعي للشعر . أما هوغو ، فقـد انضم الى فيته ، عندما كتب سنة ۱۸۳۰ في مقدمة « هرناني » تعريفه المشهور : ان الرومانسية « هي الليبرالية في الأدب » وهي ند الليبرالية السياسية التي أقيمت ـ كما يزعم ـ في ملكية تموز .

وهي الى ذلك حالة عقلية المجتمع التي تبرر الادب « الخيالي » الذي اقترحه « نوديه » . والواقع ان الناس في بداية القرن التاسع عشر كانوا « معتادين على تحليل الاهواء تحليلا دقيقا » وكانوا يطلبون « إحساسات مهما كان الثمن » ولن يكون المثال الرومانسي « كمال طبيعتنا » بل سيكون « كمال شقائنا » . ويقول في مكان آخر ، ان على قواعد الفن ان تنهار لأن جميع القواعد السياسية في النظام القديم قد انهارت .

لقد حددت الرومانسية كعلاقة ثابتة بين الادب والمجتمع ، وسوف تحـــدد كذلك بشكل مطلق . فهي ، بالنسبة لديشان ، الروح الشعرية بالمقابلة مع الروح النثرية . وهي - بحسب سوميه *Soumet* - « الأدب الذي يتوخى التوغل اكثر فأكثر في اسرار قلوبنا » ويملك كتابه « عبقرية الانفعالات » ، لان الانفعالات كالذكرى « وكالديانة والحماسة في التضحيات السامية والتأمـل في الطبيعة ، وفي الألوهية ، وهي اليوم أعز الأشياء بالنسبة لأحلام ربات الشعر » .

من هنا تجيء الفكرة القائلة بأن غرض الرومانسية الوحيد هو الحقيقة الفردية اي « اسرار طبيعة الكاتب الخاصة » : ان اول واجبات الكاتب هو ان يكون هو نفسه بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، وان « يؤمن بقلبه » . وقـد كتب هوغو في سنة ١٨٢٤ عن *L'Eloa* لفينيي ، فاقترح المثال الاعلى نفسه :

« فلنجرؤ على القول بصوت مرتفع لا ينهل الشاعر عبقريته ، في الحقيقـة ، من ينابيع هيبوكرين *Hippocrène* ، ولا من ينبوع كاستالي *Castalie* ، ولا حتى من ساقية بارميس *Permesse* ، بل انه ينهلها - بكـل بساطة - من روحه ومن قلبه » .

وان احـد الخطوط التي تميز الادب الرومانسي – بحسب أ. و. شليجل – *A. W. Schlegel* الذي نال كتابـه « دروس في الأدب الدرامي » شهرة كبيرة في فرنسا ، هو الجمع بين الأضداد ، والمزج بين « الانواع المختلفة جنساً وطبعاً ».

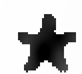
« ان الفكر الرومانسي .. يرتضي التقارب المستمر بين اكثر الاشياء تناقضاً . ان الطبيعة والفن والشعر والنـثر ، والرصين ، والمسلي ، والذكرى ، والحدس ، والافكار المجردة ، والاحساسات الحية ، ومـا هو الهي ، وما هـو ارضي ، والحياة والموت ، تجتمع كلها وتتمازج باكثر الطرق حرارة ، في الفن الرومانسي » .

وهذا الجمع بين الاضداد لا يتم في حقل الذكاء الخالص ، الذي ينحصر دوره في ان يميز بالتحليل،بل يتم في حقل العاطفة التي «تضم كل شيء وتتغلغل وحدها في سر الطبيعة » .

وكان فكتور هوغو وحده تقريبـاً هو الذي اكد الصفة الشكلية للأدب الجديد،والذي فهم وجوب تغيير قواعد الذوق في الوقت الذي تغير فيه مضمون الاعمال الادبية ، وفهم ان التفصيل في التعبير يعادل في اهميته النفس المعبر عنها، وانـه يجب تخليص الانشاء والمفردات من هذه العناصر « المأخوذة مـن عادات وديانات، او من عصور غريبة جداً عن الموضوع». ولـكي « نصنع شيئاً حقيقياً» يجب وصف حالة نفس حقيقية ، ويجب كذلك الا نعبر عنها باسلوب وكلمات مأخوذة من عصور انتهت ، ومقلدة في ادب فان . كل فكرة قاعدة تقليدية هي بالضرورة مناقضة لارادة خلـق ادب جديد ، فكم بالحري كل خضوع شديد التوقير لذوق باطل .

ان الفكرة الاساسية الـتي تبرز من هذه النصوص هي ان الرومانسية ادب مجتمع جديد. وكانت هذه فكرة مدام دي ستال. اما الخلاف في الآراء فيصدر عن الحيرة التي كان يتخبط فيها الكتـاب بالنسبة لما يميز بشكل افضل هذاالمجتمع الجديد من وجهة النظر الاخلاقية والفكرية . ولـما كان العصر الحديث يعارض

العصر الكلاسيكي نفساً وقلباً ، وجب ان تكون الرومانسية ، قبل كل شيء ، ادباً عاطفياً ، وبالتالي شعراً حسياً ، ولما كان الانفعال العاطفي في اعمق ما فيه من حرارة ، لا يستطيع الخضوع لقانون خارجي ، دون ان يخون ذاته ، وجب كذلك ان يكون الادب المعبّر عنه حراً .



الشعر . ـ الواقع ان اول ما نفكر به في محاولتنا تعريف الرومانسية ، هو الشعر . ولكن الشعر ، بالتحديد ، هو براء من كل تقليد فني بحت . ولهذا فلا تبرز نظرية واحدة حقيقية من النصوص العديدة التي كُرست له بنوع خاص. انه حر مبدئياً في جميع مواضيعه، وينجو تقريباً من كل تميز في الانواع، الغنائي الذي يتمثل الشعر الروائي والفلسفي ، والرثائي ، وحتى مواضيع الملحمة ، فانها لا تعرف قاعدة اخرى غير ذوق الجمهور نفسه الكثير التنوع في عناصره . ان كل شاعر يفسر هذا النوع كما يريد، ويبرز مايبدو له انه يؤلف قصيدة بشكل افضل . وليس من تفكير سابق واع ، في الحقيقة ، يكون له دليلاً . انه يتبع غريزته او غرائز القراء ، وهذا يعني في الواقع ان الشاعر لايقوده حدس عبقري حقاً ، وذوق كامل امين ، يحمله محمد غريزياً ، او بالحري بدراسة لاشعورية ، قوانين الفن الاساسية ، وخصوصاً قوانين فنه بالذات .

وكل ما نستطيعه هو اخراج بعض القواعد العامة . ولكي نتفهم الرومانسية جيداً يجدر بنا ان نتذكر انها لم تعرف ابداً سنوات طويلة من السلام اعترف فيها بمملكتها وقُبلت قوانينها نهائياً. انها لم تعرف غير النضال ضد عدو هوالتقليد الكلاسيكي ، التي اعطته مائة وخمسون سنة من الحكم سلطة ظلت حية دائماً . وفي هذا التقليد كان يفكر كل الذين بشروا بالشعر الجديد او حددوه .

وهكذا بقيت الرومانسية ، بمقابلتها للشعر الغنائي الكلاسيكي ، حتى سنة (١٨١٩ ـ ١٨٢٠) الزمن الذي ظهر فيه شينيه ولامارتين، لعبة اصطناعية من

الكلمات والعواطف حيث كان الشاعر يدير عينيه بلا انقطاع نحو جمهور متشرب بالعادات الضيقة . فقد كانوا يريدون منذ الآن فصاعداً شعراً غنائياً « حميماً » اي مكرساً للتعبير عن عواطف الشاعر العميقة ، او عن هذه الاسرار الإلهية التي تخفيها الطبيعة في اكثر مظاهرها سمواً او اكثرها إلفة . وكتب هوغو : « الشعر هو صميم ما في كل شيء من جوهر » ويقول لامارتين : « على الشعر ان يُظهر الانسان نفسه اكثر مما يظهر الشاعر » . وعليه ان يبرز ما تكشفه للشاعر « نظراته الخاطفة في هيكل النفس » حيث تظهر على مذبح سري ، كأنما من باب كنيسة مفتوح ، جميع هذه القوارير الذهبية ، من الايمان ، والرجاء ، والشعر والحب » .

وكتب لامارتين : « ان الشعر هو تجسيد لكل ما هو اكثر خلوصاً في القلب ، ولكل ما هو اكثر ألوهية في الفكر » ، الا ان سانت بوف *Sainte Beuve* لم يوافق الا على القسم الاول من هذا التعبير ، فهو يريد شعراً حميماً بالتأكيد ، على ان يكون مرتبطاً بالانفعالات الصغيرة والمشاهد الصغيرة التي توحيه .

إن الشعر بوصفه « الأنا » في الشاعر ، يصف الانسانية بأجمعها . والواقع ، كما يقول فكتور هوغو ، ان القلب البشري لا يتغير ابداً ، بالرغم من الثورات الاجتماعية او السياسية « وسيبقى القلب البشري دائماً اساس الفن » . واذا تكلم فيكتور هوغو عن نفسه « وترك في مؤلفاته ما هو شخصي » فلأن « ذلك قد يكون ، في بعض الاحيان ، انعكاساً لما هو عام » . ولقد كتب في مشاهداته : « ان مصيراً يكتب هنا كل يوم » .

« هل هذه اذن حياة انسان ؟ اجل ، وحياة الآخرين كذلك ، ليس لأحد منا شرف الادعاء بان له حياة خاصة به . حياتي هي حياتك وحياتك هي حياتي ، انت تعيش ما انا اعيشه ، والمصير واحد . خذ اذن هذه المرآة وانظر الى صورتك فيها . كثيراً ما يتشكون من الكتاب الذين يقولون « أنا » ويصرخون فيهم كلمونا عن انفسنا . يا للأسف !

عندما اكلمكم عن نفسي فأنا اكلمكم عن انفسكم ، فكيف لا تحسون بذلك؟
آه ! انك لتخالف الصواب ان كنت تعتقد بأني لست أنت » .

وعلى الشاعر ، بحسب فكتور هوغو ، ألا يكتفي بان يعبر من خلال انفعالاته وعواطفه عن انفعالات وعواطف الانسانية بمجموعها فحسب ، بل عليه ان يغني الحوادث المعاصرة التي قد تثير بعض الانفعالات في انسانية تعجز عن تفسيرها . وعليه ان يرتفع بهذه الحوادث الى مرتبة الرموز ، الى أحد مظاهر المصير الانساني . وعلى الشاعر « الصدى الناطق لعصره » ان يكون فضلاً عن ذلك ، دليلاً لهذا العصر نحو المثالية .

وقد ألح فينيي اكثر من غيره مع فكتور هوغو ، على دور الشعر هذا . فعلى الشاعر ان يترك « العابر » من المعارك السياسية ، وان يدل على الطريق العريض للمستقبل المثالي ، فيكون ربان السفينة البشرية . انه يقوي الضعفاء وينير الجهال ، بتقديمه كادة في شعره ، افكاراً سامية في العدل والشفقة والحقيقة .

اما الشكل ، فان لامارتين لا يعطي اية اهمية الا للموسيقى ، صدى التناغم الحميم . وطالب فكتور هوغو باللون والايقاع معاً . واراد سانت بوف ان تكون التفاصيل دقيقة بمقدار ما يكون الموضوع تافهاً . اما موسيه *Musset* فقد أبدى لامبالاة تامة في ما يتعلق بهذه الناحية .

والخلاصة ، ان مفهوم النوع الشعري المحدد قد اختفى تقريباً ، وغابت معه فكرة القواعد . واصبح كل شاعر مشرعاً وقتياً يطالب بالحرية قبل كل شيء ، ويوجه بعد ذلك هذه الحرية وفق مزاجه الخاص . اما الاصلاح الاساسي ، اصلاح اللغة الشعرية واسلوبها ، فان الشعراء قاموا به بشكل طبيعي ، بدون ان يضعوا له النظريات ..

★

المسرح.ـخضع المسرح لقواعد واضحة مدفوعاً الى ذلك بضرورة التمثيل. فلم يكن باستطاعة المشرعين الا ان يوسعوا هـذه القواعد ، بدون ان يطالبوا له بالحرية المطلقة ، كما كانت الحال في الشعر ، ولهذا نجـد الوحدة في النقاش الذي دار حول المسرح ، اكثر مما نجدها في النقاش الذي دار حـول الشعر الغنائي ، ونجد تلاحماً في النظريات الدرامية اكثر مما نجد في النظريات الشعرية . ولكي نفهم ذلك جيداً علينا ان نتذكر ان المشرعين كانوا لايخالفون راسين ولا كورنيل على الاخص بمقدار ما كانوا يخالفون مقلديها في القرن الثامن عشر وفي بداية القرن التاسع عشر ، في النوع الكلاسيكي المزيف الذي كان مزدهراً بنـــوع خاص في المسرح ، وان الامر كان يتعلق بالمأساة لا بالملهاة . وان فولتير المؤلف الدرامي قد احتفظ بشهرته ، وان شكسبير وشيلر بنوع خاص ، كانا اشهر ممثلي الآداب الاجنبية ، بوصفها مؤلفين دراميين . وتقسم دراسة هذه النظريات الى قسمين : قبل سنة (١٨٢٧) ظلوا أمناء للمأساة ، ولم يواجهوا الا بتردد نوعاً جديداً حقاً. وقد اتسمت جميع النظريات بطابع الحذر الملحوظ . وبعد سنة (١٨٢٧) وضع هوغو وفيني النوع الجديد اي الدراما الرومانسية .

آ) ـ قبل سنة ١٨٢٧

اصلاح المأساة

١) الوحدات . ـ لكي نفهم الرباط المنطقي في النظريات الدرامية التي كانت تحاول الظهور بين سنتي (١٨٠٩ – ١٨٢٧) ، ينبغي ان نتصور المثال الأعلى المشترك الذي كان المشرعون على اختلاف نزعاتهم يوجهون المأساة نحوه ، هـذا المثال الذي هو المأساة التاريخية ، لقـد ارادوا ان يتخلوا عن لعبـة الأهواء على المسرح في بيئة اجتماعية رفيعة ، وان يقدموا مكانها فكرة هامة من التاريخ ،

يفضّل ان تكون وطنية وذات شخصيات مميزة. وكانت الوحدات على الخصوص مزعجة لهذا النوع من المواضيع . واذا كان لومرسيه (*Lemercier*) وحده قد دافــع عنها ، فقد فعل ذلك بعد فشل مسرحيته « كريستوف كولومبوس » (١٨٠٩) ، فكان في دفاعه اعتذار مشرّف ، قُبل على اثره في الأكاديمية، التي كانت ما تزال كلاسيكية .

وكان بنجامين كونستان اول من تعرض لنقد الوحدات ، آخذاً عليها انهـا « كثيراً ما تجبر الشاعر على اهمال حقيقة التدرج،» ودقـة التنوع ، في الحوادث والصفات . اما ستاندال ، فقد ابعد وحدة المكان، التي تفرض « احاديث مملة » وتمنع من خلق الجو التاريخي ، ووحدة الزمان التي لا تسمح باظهـار التطور في العاطفة ، ولا « تقلبات الأهواء في القلب الانساني » .

وقد دافع مانزوني (*Manzoni*) عن وحدة العمل كشيء اساسي ، ولكنه ذم الوحدتين الباقيتين اللتين تحدان اعتباطياً وقت العمل ، والاماكن التي يجب ان يحدث فيها ، في حين ان هذا الوقت وهذه الامكنة تتوقف قبل كل شيء على الموضوع المختار . انها تضطران الشاعر الى تكويم عدد غير معقول من الحوادث في ساعات قليلة ، والى ترك « مواد شعرية للغاية يقدمهـــا التاريخ » . وعرض لومرسيه ، مثل مانزوني ، في اول عهـــده بالعمل الدرامي ، ضرورة توسيع قاعدة الوحدات .

لقد تخلى الجميع عن وحدتي الزمان والمكان ، وسوف تقوم مقامها وحـدة المكان ، والرغبة والانطباع . وقد بزّ « غيزو » *Guizot* غيره في التوسع بحقيقة طبيعة هذه الوحدة بعمق كبير . فأظهر لنا بتحليله مسرحية مكبث *Macbeth* كيف ان تكاثر الحوادث والأشخاص ، والمدة التي تفصل بين لحظات المسرحيـة المتنوعة ، واختلاف الأماكن ، حيث تجري الحوادث ، بعيداً عن ازعاج وحدة « الانطباع » مما يسام في تقويتها ، وتثبيت هذا الرباط القوي اكثر من وحدتي الزمان والمكان. وهذا « الرباط القوي » يجبر الخيال على السير قدماً ، وهو مليء

بالقلق والانتظار » . ووحدة « الانطباع » هـذه ممتزجة عند شكسبير بوحدة الرغبة التي تعتمد على شخص مركزي « نشيط وهادىء في وقت واحد » تصنع صفته التي هي دائماً نفسها لا تتغير مصيره الدائم التغير » . وتبدو أتفه الحوادث هامة اذا كانت تسمح بالقاء الضوء على مركز الرغبـــة . وغيزو » كان المشرع الوحيد الذي حاول ان يستخرج من مسرح شكسبير تقنية مسرحية دقيقـة » جديرة بان تكون نداً للنظرية الكلاسيكية في المسرح » وبالحلول مكانها .

٢) طبيعة اللذة الدرامية . ـ لقد حلل ستاندال طبيعة اللذة التي يحس بهـا المشاهد اثناء حضوره تمثيل المآسي التي نالت رواجا اكثر من غيرها في السنوات التي سبقت سنة (١٨٢٣) » وذلك لوضع مبادىء المأساة الجديدة » فوجد انها لذة ملحمية » تلك التي نشعر بها لدى سماعنا اشعاراً تروي حادثـــاً او تلخص حكماً اخلاقية وسياسية» او تعبر عن « عواطف سخية ».والعمل الخاص بالمسرح على العكس» يجب ان يحدث عاطفة « الوهم الكامل ». ويجب أن يشغف المشاهد بالعمل ويحيا مع الاشخاص . ومما لا ريب فيه ان لحظات الوهم الكامـــل نادرة جداً» وهي على الأقل لا تتوقف ابداً على قواعد المسرح المختلفة»وعلى الوحدات بنوع خاص » وهي لا توجد الا « في حرارة مشهد حي » . ولن تحدث ابداً اذا شغل النظر بعمل مادي . وهذه اللحظات «توجد غالباً في مآسي شكسبير اكثر مما توجد في مآسي راسين » » وهذا يكفي لتفضيل طريقة الاول .

٣) المزج بين الانواع . ـ ان الفن الرومانسي بحسب شليجل » كما رأينا » وضع بالضرورة ليقابل الفن الكلاسيكي المهتم قبـل كل شيء بالوحدات » ويمزج الأضواء . وهذا المبدأ » اذا ما طبق على المسرح » اجبره على ان يظهر حول الأشخاص الذين تكون أهواؤهم غرض المسرحية » كل ما يحيط بهم » ويـــبرز خطوطه . ان المأساة هي مجموعة مـــن النحت » امـا الدراما الرومانسية فهي لوحة .

« (في الدراما الرومانسية) لا يفرقون بدقة بين عناصر الحيـاة

المختلفة ، كما هي الحال في المأساة القديمة ، بل انهم على العكس يقدمون منها مشهداً متنوعاً لكل ما تضمه . وبينما يبدو أن الشاعر لا يقدّم سوى اجتماع عرضي، فإنه يرضي رغبات الخيال غير الملحوظة ، ويغرقنا في استمداد تأملي ، بعاطفة هذا التناغم العجيب الذي ينتج بتقليده عن مزيج غريب في الظاهر ، كما هي الحال في الحياة نفسها ، وينبع منه سحر عجيب . وهكذا فانه يضع نفساً في جميع مظاهر الطبيعة » .

في هذه اللوحة الكاملة للحياة يجب أن يزول الفصل بين الانواع ، والواقع أن الطبيعة لا تعرف هذه الوحدة الاصطناعية في العمل الفني . فضلاً عن أن وضع المجتمع الحديث، حيث تمتزج «رغبات لا حدّ لها وأفكار عجيبة وعواطف سامية ... واهواء وحشية ، وحاجات سمجة ، وعادات سوقية » يُفرض على الكاتب أن يقدم على المسرح مزيجاً مشابهاً . ان مانزوني يبدو كثير التحفظ بالنسبة لهذا الموضوع . فهو لا يرى سبباً يمنع سلفاً المزج بين الانواع ، ولكن هذا المزج يجب أن يتم بدون هدم « وحدة الانطباع الضرورية لإحداث التأثر أو الشفقة » ، ويعترف كذلك أنه بمقدار ما تكون الدراما حقيقية ومقلدة للطبيعة ، بهذا المقدار يجب على الكاتب أن يمزج بين « الرصانة والضحك » و « بين التأثير والدناءة » . أما لومرسيه فقد عارض هو الآخر سنة (١٨٢٥)، بشكل قاطع، هذا المزج ، وأعلن انه ينبغي للمسرح المأسوي ألا « يعالج بلغة رفيعة ، رخيمة، مختارة ، سوى مصالح الأمم ومصالح آلهتها ، وأسيادها ، والمدافعين عن حقوقها » وان يلقي جانباً « بالعقد السوقية والنثر المبتذل » .

٤ ـ تقليد الاجانب . ـ نقصد بالأجانب شكسبير وشيلر ، قبل غيرهما ، وبنجامين كونستان نفسه . فبالرغم من انه كيّف مسرحية « والنستين » لشيلر ، للمسرح الفرنسي ، فانه يقضي بان « تقليد المآسي الألمانية (يكون) كثير الخطر على مؤلفي المآسي الفرنسيين » الذين قد يحاولون أن يأخذوا عنها بعض التأثيرات الخارجية السهلة جداً . ومع ذلك فقد أوصى بتقليد «غوته»

الذي يُدخل مثل شكسبير ، بفضل الحرية التي يتمتع بها المسرح الألماني ، عدداً كبيراً من الأشخاص الثانويين، يكونون « جمهوراً وسطياً » بين الممثلين الاساسيين والمشاهدين ، يبادرون ويوجهون رأيهم . ويوصي كذلك ان تُدخل في الدراما « هذه المناسبات الصغيرة » المألوفة التي تلقي عليها الأضواء تفاصيل حقيقية ومدهشة ، بدون أن تحط من قيمتها ، هذه المناسبات التي يجب أن تتجاهلها المأساة الكثيرة التجريد. وفي الدراما الألمانية كذلك يتعلم كتاب المآسي تمثيل « حياة كاملة » بإبرازهم طباعاً كاملة « مع ضعفها ، وتناقضها ، ومع هذه المرونة المتموجة الخاصة بالطبيعة الانسانية التي تشكل الكائنات الحقيقية » . وكما أن الطباع ـ بحسب قوله ـ هي أكثر تقلباً من الاهواء فهذا مجال جديد و كثير الغنى، ينفتح أمام المسرح المأسوي . وبوجه عام ، فان بنجامين كونستان يعتبر « أن احتقار الأمم المجاورة ، وخصوصاً الأمة التي نجهل لغتها ، والتي لها من الاصالة والعمق في انتاجها الشعري أكثر من غيرها (هو) حساب خاطىء » . يجب أن « نحس بالجمال في كل مكان ، وحيثما وجد » . وحكم لبران كذلك « أن ثرواتنا الوطنية لا تلغي العدل » وكتب « سومه » سنة (١٨١٤) يقول : « ماذا تهمنا نقائص الفن المأسوي الألماني » اذا كان صحيحاً أن الجمال الذي يتألق في كثير من مؤلفاتهم قد وسّع أمامنا مجال الفنون الجميلة » .

وإن كان شيلر قد أصبح النموذج فشكسبير بقي المثال الأعلى . ولم يسلم مشرع واحد بوجوب تقليد شيلر بدون تحفظ . اما لومرسيه ، فقد أراد منذ ظهور جرأته الرومانسية « انتزاع .... مزق سامية ومخيفة من شكسبير » وليذهبوا «فيسألوا «ويلند» «وغوته» «وشيلر» من أي نبع تنهل ربات الشعر الألمانية هذه البساطة الصافية وهذه السويداء التي ستسكب سحراً عاطفياً في الدراما الفرنسية » . وأراد ستاندال أن يتخذ كتّاب الدراما الفرنسيون من شكسبير فنه بإبعاد كل ماينطبق على نفسية الشعب الانجليزي ، وعلى جمهور سنة ١٦٠٠ فما هو هذا الفن ؟ ان ستندال يقدم تفسيراً له ، وغيزو وحده ، كجمالي حقيقي ، يعلن

أن عمل شكسبير الأدبي لا يقدّم « حرية بدون لجام ، ومجالاً لانهائياً متروكاً لانحرافات الخيال كما في سباق العبقرية » .

« إذا كان للطريقة الرومانسية جمالها، فلها بالضرورة فنها وقواعدها. لا شيء أجمل بالنسبة للانسان من الجمال الذي لا يدين بتأثيراته إلا لبعض التراكيب التي تستطيع احكامنا دوماً أن توضح لنا سرها ، عندما تكون انفعالاتنا قد أثبتت قوتها . ان الاطلاع على هذه التراكيب واستعمالها يشكل الفن . كان لشكسبير فنه ، وعلينا أن نكتشفه في مؤلفاته ، وان نفحص أية وسائل كان يعتمد ، والى أية نتائج كان يتطلع وعندئذ فقط نعرف الطريقة حقيقة ، ونعرف الى أية درجة ما زال بإمكانها أن تتطور وفق طريقة العمل الدرامي العامة المعتبرة في تطبيقها على مجتمعاتنا الحديثة » .

ولكن أحداً لم يقم بتحليل الفن الشكسبيري في العصر الرومانسي، هذا التحليل الذي كان باستطاعته أن يقدم أساساً لطريقة درامية جديدة .

ه ـ المواضيع . ـ لقد اقترح تجديد المواضيع شكلاً ومادة ، فوجب أن نستبدل بالكلاسيكية القديمة المنهكة ، التي يعطي بمجرد ذكرها للمأساة مظهراً قديماً ، التاريخ الحديث بما فيه العصر الوسيط ، هذا التاريخ الغني بالمواضيع الدرامية . ولكن التاريخ لن يكون – فقد اتفق جميع المشرعين على هذه النقطة – إطاراً مبهماً حيث تدور لعبة الاهواء ، بل سيكون موضوع المأساة الحقيقي . فعلى الكاتب الدرامي ، مثل شكسبير في الدراما التاريخية ومثل غوته في *Goetz de Berlichingen* ومثل شيلر في (والنستين) ، ان يضع امام عيوننا صفحة درامية من الماضي ، بكل حقيقتها ، وحوادث كبيرة حول صفة مشوقة ، أو صفات مختلفة تتعلق بحادث ما . ان هذا الاصلاح في الموضوع يجرّ الى اصلاح آخر . فتخلي الاهواء المكان للطباع التي لا أهمية لوحدتها كالتنوعات

التي يجب إظهار حقيقتها كاملة. وهو يجر الكاتب الدرامي الى ادخال أشخاص عديدين ، والى ابراز عواطف تختلف كثيراً عن تلك التي وحدها تقبل بها المأساة . ولن تكون المادة محصورة فقط في الاهواء المدفوعة الى أقصى درجات احتدادها ، أو في مصالح الدولة الكبرى ، بل في كل العواطف البسيطة ، والمصالح الصغرى ، التي تجعل كبار أشخاص الرواية يعملون ويتمذبون ، وكم بالحري الاشخاص الثانويين. ويجب ان يُفرض ما يكون من العواطف اكثر انسجاماً من الحب ووقائعه مع روح فرنسا « المصنوعة في مدرسة قاسية والتي اصبحت اكثر قوة واكثر زهداً. تلزمنا مشاهد ضخمة تسمو بنفوسنا وتتجاوب مع افكارنا المألوفة ، فتكلمنا عن الوطن والمجد والاستقلال » . أما ما يجب إلغاؤه خصوصاً فهو التقلبات المتفق عليها في المأساة الكلاسيكية ، التي عدّدها لبران على سبيل التفكه . وسيكون التجديد في التفصيل هو اللون المحلي « الذي يميز جوهريا حالة المجتمع الذي تهدف التآليف الدرامية الى وصفه ... (والذي هو) أساس كل حقيقة » .

٦ - الاسلوب . - لم يجرؤ المشرعون على مس الاسلوب ، اذ كانوا يودون أن يحتفظوا له بالجزالة . واراد ستاندال ان يكون الاسلوب واللغة من الصفاء بمقدار ما هي عليه « الحوادث من الرومانسية » ولكنه يوصي باستعمال النثر « الذي يستمد تأثيراته من خلجات النفس » بدلاً من ان ينسى الشاعر أشخاصه والمناسبات التي هم فيها ، ولا يعود يفكر إلا بصنع ابيات جميلة تسحر الجمهور بوقعها الشعري . وكان لبران من القلائل الذين شعروا في هذا الوقت ، بابتذال الأسلوب الكلاسيكي ، المزحوم بالتعابير المصنوعة :

« ربما يكون الوقت قد حان لتخليص الاسلوب من هذه المبتذلات القديمة ، والتخلي الى الابد عن امثال هذه العبارات (هذه الاماكن ، هذه الاماكن المكدّرة ، هذه الاماكن المرعبة) التي تنهي بدون صعوبة أكبر عدد من أشعارنا. وان ننهي العبارات المبدوءة، مثلاً عندما

يكون وزير العدالة وحده ويصرح : آه . ينبغي ان ... ، علينا ان نتصرف بشكل يجعله يكمل فكرته ان كان لديه فكرة . وان نجعل الملوك ونوابهم يتكلمون بدون ان نجعلهم يقولون « ارادتي السامية ... « لأن الملوك ونوابهم ... لم يقولوا أبداً مثل هذه الأشياء » .

ولبران هـذا نفسه ، كتب سنة (١٨٤٤) في مقدمـة مسرحيته « سيد الأندلس » مسترجعاً ذكرى سنوات ١٨٢٥ ، مظهراً الى أية درجة كان الجمهور عندئذ سريع الانفعال ، وكم كان يجب ان يحسب حساب قابليته للانفعـال واحـكامه المسبقة ، في ما يتعلق بالأسلوب . « كانت الكلمات المألوفة تمجيه بصعوبة ، وما لم يكن جزلاً منها كان يتقبله بصعوبة أيضاً » . ولهـذا كان عليه أن يتراجع أمام استياء المستمعين الاوائل ، عن القول في مسرحيته « مـاري ستيوارت» (١٨٢٠) « منديل مطرّز » واستعمل عوضاً عن هذا التعبير «هذا القماش ... المجمّل » . إن هذا المثل يوضح لنا سبب جبن الكتاب .

وهكذا ، فقد طالبوا قبل سنة (١٨٢٧) بمأساة تاريخية ، بدون حوادث سوى وحدة العمل ، مستلهمة بترو من أعمال شكسبير وشيلر الأدبية ، ومن أقلها جرأة ، حيث تمتزج الجزالة والمألوف . كان الأمر يتعلق بتوسيع المأساة ، وكان لومرسيه وحده ، هو الذي أخذ الدراما بعين الاعتبار ، بشكل رصين في « دروس في الأدب » سنة (١٨١٠) وكذلـك الملهاة البطوليـة تحت اسم مسرحيات قصصية . لقد ساروا بحركة الاصلاح في القرن الثامـن عشر ، دون أن يجرؤوا على المضي حتى بلوغ تجديد حقيقي ، أضف الى ذلك أن جهد التفكير النظري بقي ضعيفاً جداً .

ب) — بعد سنة (١٨٢٧)

نظرية الدراما الرومانسية

اعلن هوغو رفضه لكل خنوع في « مقدمة كرومويـل » التي نشرت سنة

(١٨٢٧) ، وضعضع جميع الاحكام المسبقة ، ووضع الدراما مقابل المأساة المحتضرة ، التي لم يجرب أن يحييها . ومما لا شك فيه أن الافكار لم تكن جديدة، وبإمكاننا ان نجدها موزعة عند شليغل ، ومدام دي ستال او عند ستاندال في « راسين وشكسبير » ولكنها كانت المرة الاولى التي عُبرّ فيها عن هذه الافكار بقوة ، بدون أي قيد من تلك القيود التي كانت تضعف تناولها عند من سبقوه . إن الصفحات التي كتبها هوغو فيا بعد عن هذه النظرية ، لم تعدّل شيئاً في مضمونها ، ولكنها وضّحتها فقط. أما فيني ، وقد كان أكثر اعتدالاً في ما يتعلق بالشكل ، فانه لم يكن أقل طموحاً في التصميم .

إن نقد الوحدات باسم المعقول وباسم اللون المحلي ، هو النتيجة الاولى لمفهوم الدراما التاريخي ، الذي هو مفهوم هوغو ومن سبقوه . والواقع انه لا يمكن أن تجري وقائع حادثة تاريخية عظيمة في مكان واحد ، ولا في أربع وعشرين ساعة . ولكن هوغو ، وتلك إحدى ميزاته الاصيلة ، توخى ان يصنع دراما ذات متناول فلسفي ، حيث يعانق نظر الكاتب المسائل الانسانية الكبيرة ، التاريخية، والاجتماعية ، والأخلاقية، وحيث تُشخّص الفكرة بإشخاص عديدين، يوضحون المظاهر المختلفة ، بمجموعة من المناسبات تُبرز غناها وتنوعها ، وكل هذا يصعب ادراكه اذا احتفظ بالوحدات .

ان هذه اللوحة الواسعة تستوجب المزج بين الأنواع ، لا تحت مظاهر وسائل كل نوع من الجزالة والمألوف، بل مع صفاتها النهائية كالسمو والغرابة . وكتب هوغو آخذاً قاعدة شليغل : « الشعر الحقيقي ، الشعر الكامل ، هو في تناغم الاضداد » . وإذا أهملنا هذا الاساس الفلسفي الذي يعطيه فكتور هوغو لهذه المطالبة في سبيل حرية الشاعر الكاملة، وهذا الاتحاد السري بين النفس والجسد، الذي اظهرته المسيحية ، والذي يبرّر ارتباطه الضيق المزج بين السمو والغرابة، بقي أن فكتور هوغو يذهب بعيداً جداً أكثر من سابقيه في ما يتعلق بالمزج بين الانواع .انه يميز بطريقة افضل السبب الحقيقي الذي يستطيع أن يُبرّر هذا

المزج ، بينما يدعو بعد ذلك الى ضرورة تنويع اللهجة ليتنج عن هذا تأثير المتناقضات المفيد للجمال الفني .. وهو تأثير استعمله هو نفسه كثيراً لأن هذه الطريقة توافق الشكل الطبيعي لخياله .

لا يكفي أن نصنع شيئاً حقيقياً على الصعيد التاريخي ، بل يجب أن نصنع شيئاً حقيقياً على الصعيد الانساني يجب ان يكون ابطال الدراما رجالاً ، لا اولئك الابطال المزيفين الذين لا يدرك المشاهد منهم سوى جانب مميز . يجب ان يكونوا كغيرهم من الناس ، معقدين ، ومتنوعي الطباع ، ممتزجين في صميمهم بالخير والشر . اذن ، كما قال آخرون قبله ، ينبغي ان تكون مادة الدراما من الطباع . ولما كان التنويع في العمل هو الذي يبرز صفة الطباع المعقدة ، فاننا نصل بهذا الى ضرورة المزج بين الأنواع ونقد الوحدات .

ولن تكون الدراما من الناحية الفلسفية نظرة وحسب ، يلقيها الشاعر جزئياً على العالم في ما يتعلق بمناسبات القصة ، بل تكون كذلك إيضاحاً لقضية . واذا كان قد ذمّ في مقدمة « كرومويل » المأساة ذات المقصد الفلسفي لفولتير فقد توصل بعد ذلك الى اقتراح المثال نفسه تقريباً . فكتب يقول : « ان المسرح هو منبر اجتماعي ومنبر ديني ، والفن رسالة عالمية ، ورسالة اجتماعية ، ورسالة انسانية ، ... والشاعر مسؤول عن النفوس » .

ومع ذلك ، فيجب ان تبقى الدراما عملاً فنياً ، وفناً دراميا خالصاً ، ولا يريد فينيي هذا « الترتيل » الطبيعي في النوع الغنائي ، الذي لا يتوافق مع طباع واهواء مختلف الأشخاص ، بل يريد لها لغة متنوعة ، واسلوباً ، أو بالحري أساليب مختلفة ، لغة واسلوباً تكشفان عن الطباع ، وافضل المعلمين في هذه الناحية هما موليير وشكسبير . هكذا يبرّر فينيي الحرية في حقل الشكل ، هذه الحرية التي طالب بها كتّاب الدراما بعد سنة (١٨٣٠) ونجحوا في أن يجعلوا الجمهور يتقبلها . وطلب هوغو بشدة بمكانة الفن في الدراما . وقد ميز

بدقة بين الواقعية وفق الطبيعة والواقعية وفق الفن . فعلى الفن أن يقدم صورة عن الطبيعة تكون بارزة ومركزة ويكلمة واحدة ، مبالغاً بها ، ونتيجة اختيار غايته ابراز المميزات، واستعمال الشعر يسهّل هذا التركيز وهذا البروز. أما النثر ، الذي لا شكل له ، والعام (طالما كان النثر الفني يبدو لهم غير منطقي في المسرح) فهو غير جدير بإحداث التأثير المرجو. إن والشعر هوالشكل النظري للفكرة » ، ونفهم من ذلك ان الشعر يجعل الفكرة تعاني تغييراً ، هو التغيير الفني الذي يجعلها منظورة ومدهشة ، كما تقدم العين صورة عن الطبيعة حيث تتميز الألوان والخطوط . ولكن يجب ان يكون هذا الشعر الدرامي .

« حراً ، صريحاً ، مخلصاً ، جريئاً ، في قول كل شيء دون وجل ، وفي التعبير دون تكلف ... ايجابياً تارة وشعرياً تارة أخرى ، فنياً ، وملهماً في مجموعه ، عميقاً ، مفاجئاً ، واسعاً ، وحقيقياً . يعرف ان يحطم في الوقت المناسب، وان ينقل التقاطيع ليقنّع رتابته الألكسندرانية، وان يبتعد عن التضمين الذي يطيله وعن التقديم والتأخير في الكلام مما يشوشه ، وان يبقى اميناً للقافية هذه الملكة الجارية ، هذه النعمة السماوية في شعرنا، هذه المولّدة لبحورنا الشعرية ، التي لاتنضب في تنوع تراكيبها، والتي لا تقبض في أسرارها اللبقة والانشائية. ينبغي الابتعاد عن الاسهاب ... واستعمال الشعر الغنائي أو الملحمي ، أو الدرامي بحسب الحاجة ... »[٦].

وقد أيّد فيني هذا القول وطلب بدوره أن يؤذن « بإطلاق العنان للشعر الألكسندراني الى اقصى درجة من الاهمال المعتاد (التلاوة) ثم السمو به الى الغنائي (الغناء) » .

إن نظرية الدراما الرومانسية ، التي عمل على وضعها – كما رأينا – هوغو

وفينيي بنوع خاص أثارت النقد بعد فشل الدراما « البيرغراف » لهوغو (١٨٤٣) خاصة، وكان « بونسار » قد قدم في السنة نفسها مسرحيته «لوكرين» التي تسجل عودة الى المأساة الكلاسيكية ، فانتزعت التصفيق ؛ فانبرى مؤلفها الى الدفاع عن المأساة والى نقد الدراما ، واحتج على هذه « الدوغمائية الجديدة التي قد تجعل من مقدمة كروموبل « فناً شعرياً » جديداً » ، وطالب بالعودة الى الجمال التقليدي ، والى الاسلوب السهل ، المجرد من هذه « الاستعارات المتنوعة والمكومة بعضها فوق البعض الآخر ، والتشابيه السمجة..والتباين المبالغ فيه..» أي بما كان فكتور هوغو يوصي به ليكون الأسلوب الجديد في الدراما . وأرادوا العودة الى الوحدة ، وهذا يعني رفض هذه النظرة الواسعة للعالم التي كان يجب أن تكون غرض الدراما . واحتقر اللون المحلي وفضل عليه مائة مرة حقيقة القلب . ولقد كان احتجاج بونسار ضد ممارسة الدراما الرومانسية أكثر مما كان ضد نظرية النوع.وفضلاً عن ذلك، فقد كانت الدراما الرومانسية ، عندما كان يكتب ، ميتة تحت شكلها الهجومي والمميّز.

★

لم يتوصل الرومانسيون الى بناء جسد مذهب ، في ما يتعلق بالشعر الغنائي ولا في ما يختص بالمسرح . لقد كانت محاولاتهم في هذا المجال ، كمحاولات كل الشباب الذين تلهبهم نار الغيرة ، وعلاّم الفكر الخلاق ، ولكنهم كانوا جهلاء خاصة ، ومحرومين من كل تجريد فكري ، ومن موهبة التحليل التي تسمح وحدها باستخراج المبادىء ووضع القوانين . أما بعض أصحاب العقول التي كانت جديرة بهذا العمل كبنجامين كونستان وغيزو وستاندال ، فانهم لم يصلوا بعملهم الى النهاية، فقد تخلوا عنه لأسباب متعددة ، قد تكون السياسة أو الخلق الأدبي نفسه.

وإن كان لنا ما نقوله لايجاد عذر للمشرعين الرومانسيين فهو أنهم لم يجدوا

في أي مكان مؤلفات في علم الجمال الأدبي تقارن بمؤلفات المشرعين الايطاليين ، حيث وجد شابلان أساس المبدأ الكلاسيكي . وبدا لهم « الفن الشعري » لبوالو القانون الممتاز للفن الكلاسيكي ، وقد رأينا تقصيره في هذا المجال ، وكانـــوا يجهلون الاعمال الادبية لاسلاف بوالو الفرنسيين ، وارادوا ان يصنعوا جزئيــاً مقابل « الفن الشعري » لبوالو فناً آخر شعرياً ، فجنـــاء سطحياً كفن بوالو ، ومبهماً في مبادئه الكبرى .

الفصل الرابع

النظريات الرومانسية لأنواع النثر

الرواية ، التاريخ ، النقد

لم يكن للرومانسيين ان يستخرجوا نظريّات تقليدية تقيّد الرواية، والتاريخ، والنثر بوجه عام ؛ فقد كان كبار الكتّاب في القرن السابع عشر وخصوصاً في القرن الثامن عشر ، اقلّ خضوعاً للقوانين من الشعراء في هذه الفترة بالذات ، اذ كانوا اكثر جرأة لانهم كانوا اكثر استقلالاً . وكانت مدام دي ستال ترى في بعضهم شعراء حقيقيين وفقاً للمفهوم الذي كوّنته عن الشعر الحقيقي . وكان شاتوبريان قد خلق في فجر هذا العصر نثراً رومانسياً أغرى بجماله جميع العقول التي كانت على شيء من الفن ، والتي فاتها ان تميز انّ هذا الجمال الجديد في المظهر، يعود في الواقع ، الى التقليد الكلاسيكي الذي كان الكاتب ما يزال متأثراً به . فما كان من مشرّعي التاريخ والرواية إلا ان نظّموا الدروس التي يقدمها عملياً في عمله الأدبي .

وفي القرن الثامن عشر ، كان الكتّاب الذين أخذوا بعين الاعتبار شروط النوع الخيالي المثالية ، قد أصروا على الدور الأخلاقي لهذا النوع ، وعلى خضوعه للطبيعي ، وذلك محاكاة للرواية التاريخية المزيفة والمزوقة في القرن السابع عشر . اما الرومانسيون فقد ارادوا ان تكون الرواية مفيدة بكل ما في الكلمة

من معنى ، وحقيقية حتى في اكثر التفاصيل وضوحاً ، في حين ان اهتمامها كان منصباً على جمال المواطف القريبة جداً من الواقعية المعاصرة . ويجدر بنا أن نشير الى أربعة اسماء : ستاندال ، هوغو ، فينيي ، جورج ساند ؛ اما بلزاك المغرق في الرومانسية في التنفيذ ، فقد كان واقعياً جداً في التشريع .

إن ستاندال لم يتوسع ابداً في افكاره عن الرواية ، ولا نستطيع ان نلتقط في رسائله ، وفي « التنبيه » في مؤلفه *La Chartreuse de Parme* ، وفي «التمهيد» في مؤلفه *D'Armance* ، سوى بعض الآراء الشخصية ، هي بنوع خاص ردود فعل ضد اسلوب رومانسي ، فيأخذ عليه أنه يفتش عن النتائج اكثر مما يفتش عن الصورة الحقيقية للواقعية الداخلية . فينبغي — بحسب قوله — أن يُخصص المكان كله لهذه « الحوادث الصغيرة الحقيقية » التي يخلق مجموعها وحده الإحساس بالواقعية ، وينبغي ألا ّ يقتنع هذه الواقعية أي غموض يسببه اسلوب شخصي جداً ، أو كثير الشغف بالطلاوة والزينة .

ولكن ستاندال كان شاذاً آنئذٍ . أما هوغو ، وكان شاباً في الحادية والعشرين من عمره ، فقد عمل على وضع نظرية للرواية ، مقترحاً بديلاً عن القصة الروائية ، المقطّعة اعتباطياً ، وعن القصة الرسائلية ، « التي يمنع شكلها كل حدة وكل سرعة » ، الرواية الدرامية التي تتبع حركة الحياة ، والتي تكمل النظر بالوصف ، والفكر بالطريقة التي « يستطيع بها الأشخاص ... أن يمثلوا ، بخلافتهم المتنوعة والمتكاثرة ، جميع أشكال الفكرة الوحيدة في الرواية » . ان ما يرسمه هنا مسبقاً هو بالضبط ما حققه ابتداءً من كتابه *Notre - Dame de Paris* ، المليء بهذه « الخطوط العميقة المفاجئة ، التي هي اكثر غنى بالتأمل من صفحات كاملة ، والتي تفجرها حركة المشهد » .

أما بالنسبة لفينيي ، فإن غرض الرواية الوحيد هو الحقيقة . « إنها اختيار العلامة المميزة لكل ما في الحقيقي المنظور من جمال وعظمة » . وهي « مجموعة مثالية لأشكاله الأساسية » . فهو يهدف اذن الى رواية عميقة المثالية ، معتمدة على

حقيقة الأشياء ، مناقضة للواقعية . « مـــاذا تجدي الفنون إن لم تكن سوى تكرار وصورة طبق الأصل عن الوجود ؟ » . فعـلى الروائي أن يستخلص من الصفات الانسانية ما فيها من قوة ونبل ، وما عدا ذلك فلا فائدة منه . وعليه ان يجمع الخطوط المتنوعة ، الموزعة عند اناسٍ متنوعين ، ليؤلف منها نموذجاً ، وأن يضحي في سبيل هذه الحقيقة الانسانية ، التي هي فلسفته ، بحقـــائق الحـــادث .

وكانت جورج ساند مثالية مثل فينيي ، ولكنهـــا اتـبعت اتجاهاً آخر . فالرواية بالنسبة اليها ، يجب ان تكون « عملاً شعرياً بمقدار ما هي عمل تحليلي» . وعلى الروائي أن يجعل العاطفة مثالية وأن يضعها في مناسبات تسمح لها بإعطاء كل ما تستطيعه ، فلا تكون مادة الرواية الانسان الواقعي بل الانسان المثالي ، ولا تكون الرواية هذه الواقعية الحزنة بـل الواقعية المثالية ، لأن « الرواية في ايامنا هذه يجب أن تحل محل ما كان في العصور الساذجة من الأقوال المـــأثورة والأمثال الأخلاقية » .

وهكذا ، فإن ستاندال كان الوحيد الذي اقترح واقعية داخلية . أما فينيي وجورج ساند ، فهما بطلا المثالية الجسوران . وقـــد أعطى هوغو وحده بعض الأهمية لبناء الرواية . ولم يفكر واحـد من هؤلاء الروائيين حتى بوضع الأسس، لنظرية للرواية أو لنوع من انواعها .

★

وكانت الحال على غير ذلك بالنسبة للتاريخ . فالمؤرخ ، وهو رجل علم أولاً، وعامل تعوّد تناول الافكار بمقدار تناول الحوادث ، لا يستطيع أن يعمل إلا إذا كانت هنالك طريقة يعتمدها . وهو لا يستطيع اختيار الحوادث من الماضي، وتنظيمها ، وتقويمها ، إلا إذا كانت له أولاً فكرة عـامة عن العلم الذي يود أن ينميه ، ولا يستطيـــع أن يستسلم لمزاجه كالروائي أو الشاعر ، وأن يضفي

للصوت الخفي الذي يقود هذين بلا وعي في طرقات الفن . إن عمله عملٌ واعٍ وينبغي أن يكون منظماً سلفاً .

إن سيد المؤرخين الرومانسيين دون منازع هو شاتوبريان. وهو يدين لفولتير بالشيء الكثير بدون شك . ولقد كان لعمله تأثير عليهم ، فيما بعد ، دون أن يتحققوا من ذلك ؛ لأن شاتوبريان ، وإن لم يعمل عمل مؤرخ صرف ، فإنه قد تكلم كثيراً عن التاريخ في مؤلفه « دراسات تاريخية » (١٨٣١) ، وطرح وجهات نظر جديدة في ما يتعلق بهذا الموضوع . وقد تمكّن ، كشاهد للروائع التاريخية الأولى في القرن التاسع عشر ، من وضع أفكاره معتمداً على أمثلة دقيقة. وإن في مقدمة « دراسات تاريخية » ملخصاً لأفكاره .

إن التاريخ الحديث هو دائرة معارف ، فلا تفوته مسألة البتة « من علم الفلك إلى الكيمياء ، ومن حذاقة المالي إلى مهارة الصناعي » ... فالمؤرخ لا يستطيع أن يروي حادثة إلا وتلفت انتباهه الف مسألة تتطلب حلاً لإيضاح هذه الحادثة. وهذا التاريخ الكامل لا يمكن أن تكون له أناقة التواريخ القديمة التي لم يكن لها من غرض سوى ترتيب واحد للحوادث ، هو السياسة والحرب ، المرتبطان ارتباطاً وثيقاً . لقد ميز شاتوبريان آنئذٍ طريقتين : طريقة المؤرخ الراوية الذي يرغب في تقديم صورة حية ، فيكتفي بسرد الحوادث ، تاركاً لكل قارىء « الحرية في أن يستخلص النتائج من المبادىء ، وفقاً لتفكيره ، وأن يستخرج الحقائق العامة من الحقائق الخاصة » . وطريقة المؤرخ الفيلسوف الذي يسيطر على الحوادث ، ولكنه يكتفي بأن يسجل من خلالها سير القدر الذي لا يرحم ؛ إنه التاريخ القدري . ولكنه لم يرض عن أي من هاتين الطريقتين ، حتى ولا عن الطريقة الثالثة ، طريقة « التاريخ الفلسفي » ، طريقة فولتير ، الذي لم يكن يجمع الحوادث إلا لإثبات حقيقة قضية . والواقع ، أنه ، إذا كان للتاريخ الوصفي ميزة التكلم عن « الأزمنة كما هي » ، لأن المؤرخ يعرف أن يجسّم روح العصر الذي يتكلم عنه ، فإن هذا التاريخ يبقى محروماً « من عنصر أساسي ،

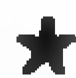
هو فلسفة التاريخ ، التي هي وحدها تعليمية . إن الخطأ الكبير في التاريخ القدري هو أنه يدل على سير الحوادث القدرية ، ويصرف النظر عن الأشخاص، ويعتبر المجتمع «آلة تتحرك على غير هدى بواسطة القوانين الطبيعية الخفية ...»، فلا يستطيع المؤرخ ، والحالة هذه ، « أن يفصل الحقيقة الأخلاقية عن الأعمال البشرية » خوفاً من أن يقدم عملاً مشؤوماً وغير أخلاقي سياسياً .

إن شاتوبريان يطالب إذن بتاريخ له خصائص الطرق الثلاث التي يميزها : فلسفة ، دقة في الرواية ، تمييز حركات الإنسانية العامة .

إن هذا المفهوم الاختياري للتاريخ سيكون تقريباً مفهوم فكتور كوزان . فالمؤرخ – على حد قوله – يجب ان يكون فيلسوفاً يميز المعنى الذي تحويه كل حادثة ، حتى ما كان ظاهره غير ذي قيمة . وهذا المعنى هو العلاقة الخفية بين الحادثة ، كما هي ، وبين الفكرة العامة التي هي القانون الذي يخضع له . ومن حوادث إلى حوادث ، ومن قوانين الى قوانين ، عامة اكثر فأكثر ، يتوصل المؤرخ « إلى الفكرة العامة لعصر ما » هو غايته . وأهم هذه القوانين التاريخية هو قانون علاقة الانسان بالأرض التي يسكنها ، وبمناخها، وبالجغرافية بمجموعها، وبالتالي بالتاريخ الذي هو الممثل فيه أو المحرك . وكذلك فإن كل تجمع بشري ، وكل شعب مستمر ، يخفي في ذاته ميلاً متواصلاً هو ثمرة إضافة الناس الدائمة بعضهم إلى بعض في الزمن ، وتجمعهم في منفسح من الأرض . وهذا الميل الغريزي هو صورة للفكرة التي يجدها هذا الشعب . فالحرب مثلاً ، في نظر كوزان ، هي الصراع بين فكرتين تتمثل كل منهما في الشعب الذي تحييه . والنصر هو حليف الشعب الذي تتجاوب فكرته تجاوباً أفضل مع الحالة الحاضرة للمدنية ، ويكون هذا النصر ، بالنتيجة ، هو الأقوى . وأخيراً ، فإن الرجال العظام هم أبطال فكرة تتخطاهم، وهم آلتها. والرجل العظيم يزداد عظمة بمقدار ما يجسّم فكرة تكون ضرورية لزمنه أكثر من غيرها .

إن كوزان يفترض اذاً ، تحت مظهر الحوادث ، نوعاً من عالم أفكار تتجسم

كان الاعتقاد السائد في القرن السابع عشر ، انـه يوجد جمال مطلق ، مستقل عن الزمان والمكان ، يمكن وضع القوانين في شأنه الى غير حـد . ولقد أمر النقاد على هذا الواقع ، وهو انه يوجد انواع متعددة للجمال ، تتعارض كثيراً في بعض الاحيان ، بحسب الزمان والمكان . وقالوا ان « الذوق » هو العاطفة الصحيحة الخاصة بهذا الجمال . والذوق ، والذوق وحـده ، هو الذي يمكّن الكاتب من ان يكتشف لجمهوره الفكرة العامة التي يكوّنها عن الجمال . فعلى الكاتب ان يوازن بين هاتين القوتين : مثـال الجمال العام ، وذوق الجمهور الخاص . والواقع انه نظراً لوضع المجتمع الدنيوي ، الذي من اجـله يكتب الكاتب ، ونظراً لحاجة الكاتب للحصول على تصفيق حلقة ضيقة من العارفين ، الخاضعين لذوق العصر ، فإن مفهوم الذوق يتغلب على مثال الجمال ، الذي تجمع الشاعر به عبقريته الطبيعية . ولسوف يُقضى على كثير من التجديد وعلى كثير من الجرأة بسبب الذوق. وكان النقاد، خلال سعيهم للعثور على هذا المثال للجمال، راغبين حقا في العثور عليـه بشكله العام ، الا ان معظمهم فتشوا عن الأشـكال الخاصة بعصرهم .



إن الجمال في فن كان يُعتقد أنه يقوم على التقليـد فقط ، كالأدب أو الرسم ، يكون دون شك ، في كمال التقليد . ولكن هـذا المفهوم للجمـال تصحّحه ، هنا ، طبيعة الغرض المقلّد الخاصة ، التي تنتج عن اختيار يكون قـد تضمن مثالاً يمكن ان يكون في ذاته جميلاً أو قبيحاً ، أو أكثر جمالاً أو أقل. وقد فهم مارمونتيل أنه ينبغي النظر الى الفنون التي لا تقلّد ابدا لأجل العثور على الجمال في حالته المجردة وقد اختار الهندسة ، لأننا في هذا الفن نحصل على مفهوم الجمال ، بانطباع الوحدة مضافة الى التنوع ، وبالمـادلة والتناظر ، وخصوصاً « بالعظمة والغنى ... ان القوة والغنى هما من الناحية الفنية الينبوعـان الأولان للجمال » . ونستطيع أن ندرك الجمـال بدون الذكاء « اي روح التنظيم وروح الموافقة

فالتاريخ – بحسب غيزو – له إذن غرض اساسي، هو المدنية والحكومات التي هي اكثر مظاهر المدنية اهمية . ومن اجل ذلك، ينبغي للمؤرخ اولاً ان يرتفع من حوادث صغيرة حسية، الى حوادث مجردة، ثم يعود في عرضه فيصعد ثانية من هذه الى تلك .

أما أوغسطينوس تيبري، وكان عالماً وفناناً، فقد رفض أن يرى في التاريخ عملاً فلسفياً، وحذّر من خداع الطرق التي تسعى الى وضع قوانين عامة، والى تجريد العلاقات بين الحوادث الى درجة تجعل منها أساساً ضعيفاً لميتافيزيقية كثيرة الجرأة، ويستهدف الطريقة الجديدة التاريخية (طريقة كوزان، وخصوصاً طريقة ميشليه) « الذي يرى في كل حادثة علامة فكرة، وفي مجرى الحوادث البشرية تشوشاً عقلياً ابدياً » . وإذا كانت العقول النادرة والكبيرة قد قبلت هذه الطريقة، فلا يمكن أن يُوصى بها لجميع المؤرخين . أما ما ينبغي عمله فهو التوسع في تحليل الحوادث غير المعروفة تمام المعرفة، وهذا هو عمل العالم لا عمل الفيلسوف .

ويصر تيبري على طريقة العرض اكثر من إصراره على طريقة البحث .

« إن التفتيش عن الحوادث ومناقشتها، دونما هدف سوى الدقة، ليس إلا وجهاً من وجوه المسألة التاريخية بمجموعها . فإذا تم هذا العمل، وجب أن نترجم، وأن نصف، وان نجد قانون التتابع الذي يربط بين حادثة وأخرى، وان نعطي الحوادث معناها، وصفتها وأخيراً، يجب ألا تُفتقد الحياة في مشهد الاشياء الإنسانية » .

وشرح ما أراده في مكان آخر، في مؤلفه « غزو النورمانديين لبريطانيا »، فكتب مقترحاً طريقته كنموذج : « كنت أرد أن أصنع من الفن والعلم معاً عملاً دراميا بواسطة مواد يقدمها بحث مخلص ودقيق » . فكيف الحصول على هذه النتيجة ؟ ذلك بأن يختفي المؤرخ وراء الحوادث، فيعرضها دون ان يخصص مكانا واسعا للسرد المنطقي، واضعا مكان « التفكير في الاشياء »

«رؤية الأشياء نفسها». إن رواية تُسرد بشكل جيد، هي - على حد قوله - اكثر فائدة من « نظرية دقيقة » ، شرط أن تضع الرواية تحت أنظار القارىء ، لا الحوادث وحدها ، بل « كيفية الوجود وعواطف وافكار الناس »، والفروقات بين الشعوب وبين العصور مع « الوانها المحلية » .

وكان ميشليه فنانا بالفطرة ، وعلى شيء كثير من الغرابة ، غير مكترث بقوانين الفن التقليدية ، وقد اصر خصوصا عندما عرض طريقته التاريخية ؛ على اعتماد البحث المسبق ، وعلى الفلسفة التي يسمح بالانتباه إليها . لا يمكن ان يكون اساس العمل التاريخي إلا مستنداً شرعيا ، غير معروف على الأغلب ، مخطوطة ، محفوظات من جميع الأنواع ، وعلى المؤرخ ألا يكتفي بالنص المطبوع او الرواية المنقولة .

إن غاية هذه المستندات هي أن تقدم للمؤرخ نظرة تامة ، على قدر الامكان ، عن حقيقة الماضي ، لأن الحياة التي يجب على المؤرخ أن يقدم لها « البعث » مؤلفة من نسيج تمتزج فيه مظاهر الواقع المتنوعة ، التي تغري العالم بعزلها ؛ الحوادث الأخلاقية ، والسياسية ، والاقتصادية ، والعسكرية ، والمدنية ، والفكرية ... وعلى المؤرخ أن يبذل جهده ليظهر العلاقات المتبادلة بنظرة شاملة . وهذا هو الشرط الوحيد الذي يجعل صورة الماضي دقيقة . ولكن لا يكفي أن تقدم جميع حوادث الماضي في تشابكها ، بل على المؤرخ كذلك أن ينفخ فيها الحياة من جديد بعطاء استثنائي .

إن هذا الإحياء الفائق الطبيعة لجميع عناصر الماضي الميت لا يكفي كذلك، بل يجب ان تقود المؤرخ فكرة ، إن لم أقل طريقة ؛ ومهما كانت الفكرة المتبناة (إنها بالنسبة لميشليه فكرة الأمة تتم بعمل بطيء للذات في الذات) يجب ان تكون مبنية على أشد الحقائق وضوحاً، الاجناس ، الارض ، الطعام، المناسبات الطبيعية والفيزيولوجية ، وعلى الافكار ، والعادات ، « الحركة التدريجية الداخلية لنفس الامة » .

ولكن الفكرة الرئيسية في الطريقة التي ينادي بها ميشليه هي « التاريخ الرمزي » . فللرجال العظام – بحسب قوله – شيء آخر غير قيمتهم كرجال ، مهما كانوا عظاماً ، وللحوادث البارزة ، شيء آخر ، غير قيمتها كحوادث ، مهما كانت كبيرة . فإن للرجال والحوادث تمثيلا رمزياً لعقلية كاملة ، وترتيباً كاملاً للحوادث . وعلى المؤرخ ان يعري ابطال التاريخ العظام والحوادث الآسرة من سحرها الخفي . وعليه ان يكتشف محتوياتها الايديولوجية ويظهرها ، وان يترجم الاسطورة ويجد الحقيقة التي ترمز اليها .

إن مذهب « تيير » كما يعرضه في « التنبيه » في كتابه « تاريخ القنصلية والامبراطورية » يسجل نكوصاً في التعمق القياسي لمفهوم التاريخ الذي لاحظناه، من شاتوبريان الى ميشليه . ويزعم تيير ان المؤرخ الذي يستعمل ذكاءه ، قبل كل شيء ، يستطيع ان يكتفي بالتفتيش عن حقيقة الحوادث ، وان يضع لها الرباط المنطقي . فيُبعد هكذا عن المادة التاريخية كل ما هو غير مفيد مباشرة ، وكل ما يُربك اللحمة المنطقية، وكل ما يخلق الجو الاخلاقي او العاطفي حول الحادثة. انه يصنع من التاريخ علماً يتحول في الواقع ، بفعل رغبته في الرؤية بوضوح ، الى شكلي ومجرد .

ان النظريات الرومانسية للنوع التاريخي تشترك في الصفات العامة للنظريات الرومانسية الخاصة ببقية الانواع . وقد شُدد على كل ما هو ليس تمريناً للعقل الصافي والملكة المجردة للفكرة . لقد طالبوا باللون المحلي ، واهتموا بالناحية الخارجية في الحوادث ، ولكنهم أخذوا بعين الاعتبار خصوصاً ما هو في الحقيقة مختص بعالم النفوس والقلوب المتحرك المظلم . وانهم اخيراً يضعون في المرتبة الاولى ما كان في الماضي خاصاً بكل عصر ، وما يتعلق بالحياة اليومية . اما في حقل التاريخ ، كما في حقل الشعر والمسرح او الرواية ، فان المشرعين لم يهتموا بتعميق مفهوم الحادثة التاريخية ببذل الجهد في التحليل . والواقع ، فان الطريقة الحقيقية التاريخية ، بوصفها علماً للعودة الى الماضي ، لم تولد الا فيما بعد ، مع

فوستيل دي كولانج ، فترك التاريخ عندئذ التصميم الادبي تركاً نهائياً ، وتخلص من ان نتناوله بالبحث .

★

كان تغلغل المفاهيم الرومانسية في النقد الادبي بطيئاً . ففي الوقت الذي كان فيه الكثيرون من الكتاب قد تحمسوا للمثال الجديد ، كان الذين يحكمون عليهم في المجلات والصحف ، والذين يلقون دروساً في الادب ، لا يزالون تحت تأثير بوالو وفولتير ، ولم يكن هذا أصغر عائق أمام انتصار المفاهيم الجديدة .

أما لاهارب ، وكانت سطته عظيمة في نهاية القرن الثامن عشر ، وخصوصاً في السنوات الاولى من القرن التاسع عشر ، والتي امتدت طوال مدة الامبراطورية ، فقد بقي تلميذاً لفولتير ، ولم تؤثر فيه وجهات نظر مدام دي ستال . وان دروسه في الادب ، « والليسيه » التي ظهرت من سنة ١٧٩٩ الى سنة ١٨٠٥ ، ليست سوى تطبيق نظامي للافكار الكلاسيكية .

وضد الذين يقابلون العبقرية بالفن ، وضد هذا الرأي المخـــالف للصواب ، القائل إن العبقري يستطيع ان يستغني عن قواعد الفن ، فإن لاهارب يثبت انه يوجد فن للكتابة ، لا تستطيع العبقرية ان تتخلى عنه .

أما ما يبرر الابقاء على احترام الاعمال الادبية « المسيخة » ، لأمثال دانت ، وشكسبير ، وملتون ، فهو انه يوجد في هذه المؤلفات « بعض الاقسام الجميلة المكتوبة وفقاً للمبادىء » . فالقواعد هي إذن ضرورية ، ولكنها شيء آخر غير « عاطفة الجمال ... المحولة الى طريقة » . فضلاً عن ان هذه القواعد يحييها الذوق الذي يعلّم وحده « التصرف بارتياح » .

وقد طبق لاهارب على الاعمال الفنية طريقة ديكارت ، فقسم دراسة العمل الادبي الى مسائل عديدة ودقيقة ، وأعلن ان كلاً من هذه المسائل يمكن ان

يتبدل بالبرهـــان ، فترى هكذا - بحسب قوله - ان الذوق الذي ما هو الا « عاطفة المناسبات » يبقى العنصر المشترك لكل هذه المسائل ، والمبدأ الشامل الذي يؤمن لهـــا حلاً ، بدون ان يكون « للعبقرية » ، الجوهر السري ، ان تتدخل . فلا تكون العبقرية إذن سوى كمال الذوق ، الذي ما هو الا شعور بالعلاقات الكاملة التي يجب ان توجد بين العناصر المختلفة لمؤلف ، او بين القواعد بشكل عام والموضوع الخاص . ولا يمكن الحكم على عبقرية كاتب الا بعد ان يُرى اية درجة بلغها من الكمال، في اطاعته للقواعد، التي وُضعت اولا ، لتطبّق بعد ذلك على « دراسة النماذج » . هنـــا يكمن التعريف الاكثر تميزاً للنقد الدوغمائي .

ان لاهارب يعتقد إذن ان « الفكر الفلسفي » يستطيع ، بدراسة الاعمال الادبية الكبيرة ، « ان يصنع من الفن كلاً منظماً ، وأن يخضعه لطريقـــة ، ويوزّع أقسامه ، ويصنّف انواعه ، ويعتمد على خـــبرة الحوادث ليقيم صحة المبادىء » . ولكنه لا يضع هذا الفن الشعري الجديد الذي يبرر المبدأ. ويمكننا ان نميز فقط بعض الافكار التوجيهية.

ثم « إن الجمال هو هو في جميع العصور ، لان الطبيعة والعقل لا يتغيران » . فكان في ذلك عودة الى بوالو ، تخطيـــاً للاب ديبوس ولفولتير نفسه ، وذلك بابعاد الفكرة الرئيسية التي ظهرت بعد بوالو ، والتي أسست الجمالية الحديثة لنسبيّة الجمال . ومع ذلك ، فقد اعترف لاهارب ان عمل النقد لم ينته بتعيينهم المبادىء العامة التي تسمح بالوصول الى الجمال ، ذلك لأن « الجميل له كثيراً من الابعاد الدقيقة والهاربة ، حتى اننا نستطيـع ... ان نضيف الى المبادىء العامة مجموعة من الملاحظات الجديدة ، تتساوى في الافادة وإحداث السرور ، لتطبيق هذه المبادىء نفسها » . وهذه التطبيقات للتفصيل تسبّقها لنا دراسة ، هي دائماً اكثر تيقظاً ، للأسياد الكبار ، كراسين وفولتير .

في الوقت الذي جدد فيه شاتوبريان ومدام دي ستال النقد ، أبقاه لاهارب بقوة في الطريق الكلاسيكي .

أما «جنفينه» فقد كان له الفضل الاكبر ، في مؤلفه «تاريخ الأدب الايطالي» بوضع التاريخ الأدبي مقابل النقد ، حتى انه خصّه بمكان من الدرجة الاولى ، اذ رأى فيه نهاية التاريخ السياسي . وبالعكس ، فان التاريخ الادبي لا يمكن ان يعطي ثماراً الا اذا اعتمد على التاريخ بالذات ، وأضاءت له الطريق الحقائق التي اكتشفها التاريخ عن المدنية العامة للشعوب . انها فكرة مخصبة هي من أسس التاريخ الأدبي الحديث ، تخضع ، لأول مرة ، دراسة الاعمال الادبية لدراسة الأمم .

واتخذ «فيلمان» الموقف نفسه والمعنى نفسه للنسبية ، وقال: لاشك انه يجب ان يمتلك النقدُ قبل كل شيء « هذا الحكم الصافي والدقيق المؤلـّف من المعارف ومن التفكير » الذي تعطيه إياه « دراسة الاقدمين الذين هم الأسياد الخالدون في فن الكتابة » . ولكن النقد يجب ان يعرف « المدارس التي هي أقل صفاء عند بعض الأمم الأجنبية » ليروّض ذوقه ويكون أهلاً للاعجاب بما نفره في بادىء الأمر .

وكان فيلمان اول من أراد ان يشرح العمل الادبي بسيرة الكاتب وبالعصر الذي عاش فيه ، وان يدرس كتّاب المرتبة الثانية بمقدار ما يدرس العبقريات من الدرجة الاولى ، لأن اولئك هم غالبـــاً أجدر من هؤلاء بإلقاء الأضواء على الميول العميقة والعامة لعصر او لمدرسة . إن نقده لطريقة لاهارب عمّق الحفرة التي تفصل النقد الدوغمائي عن التاريخ الادبي الحديث الذي هو مؤسسه الحقيقي. وبينا نرى «نيسار» في مؤلـّفه «تاريخ الآداب الفرنسية » ١٨٤٤—١٨٤٩ ، الذي نال شهرة واسعة في عصره ، يكمّل لاهارب ويعطي النقد الدوغمائي كل البهاء الذي يمكن ان يضفيه عليه اسلوب كاتب كبير ، فان سانت بوف — بوضوح

أقل من فيلمان – يترك النقد الصافي ليتجه نحو التاريخ .

ان سانت بوف في نهاية مهنته كناقد ، يمارس قبل كل شيء ، طريقة الالمان « الاجمالية » ، ولقد قال وهو يتكلم عن النقد الادبي الفرنسي « ان تحيّل التفصيل يكفينا » ، فهو إذن يرفض البناءات الواسعة الجمالية والفلسفية التي تسعى الى وضع المبادىء الاساسية للفن ، او طريقة تنسّق نتائج دراسات التفصيل . انه يرضى بتجزئة حقل النقد ، ويكفيه ان يُبرز هذا الحقل حقائق خاصة . ومع ذلك ، ففي سنة ١٨٣٤ ، في عصر التصاميم ذات الأطر الواسعة ، كان عليه ان يعمل « في عالم الفكر وفي عالم المجتمع ما عمله العلماء للطبيعة المادية» عندما كانوا يكدّسون الحوادث ليضعوا القوانين. ولقد كان أقل طموحاً واكثر بعداً عن طرق علم الطبيعيات وأكثر قرباً من طرق التاريخ، فواجه في مؤلَّفه *Port Royal* ١٨٤٠ هذه « العائلات الحقيقية والطبيعية » للأفكار ، بتصنيفه الكتاب بحسب خطوطهم العامة الاساسية .

والواقع ، ان مجموع عمله الادبي وأفكاره الموجهة تبقى مستقلة كل الاستقلال عن نظرياته . وهو يعتقد ان الموهبة الاولى والضرورية للناقد هي ان يشعر على الفور ، وبدون أي اعتبار للقوانين النظرية ، بجمال وقيمة العمل الادبي . وهذا لا يعني انه ينكر ان الجمال يخضع لقوانين دقيقة ، بل يفترض ان الناقد يكون قد تمثّل هذه القوانين فيكتشف مباشرة تطبيقها بدون ان يكون بحاجة الى ان يقيس العمل الادبي على قانون للجمال. ان سانت بوف ، بالنسبة لهذه النقطة ، هو الوريث المباشر لشاتوبريان . على النقد ان يعكس حماسة الناقد ، هذه الحماسة التي لا يحس بها الا اذا ترك نفسه تنساق وراء انطباعه الاول . انها طريقة رومانسية على درجة عظمى من الكمال ، مبنية على العاطفة التي تحكم بالادراك الكامل ، لا بالتحليل .

وفضلاً عن الحكم ، يجب على الناقد ان يفهم ، وهذا يعني هنا ، ان يخضع للعمل الادبي ، وان يتبع جميع دوراته ، وان يصف صفاته الخاصة كما يصف

منظراً طبيعياً. ان هذا المفهوم لا يتوقف عن الاتساع مع العمر والخبرة، فيصبح الفكر المروّض والمصفّى أهلاً للتغلغل في اعمال كانت مغلقة في وجهه من قبل؛ فيحب، او يتذوق على الاقل، وعلى كل حال يتفهم أكثر فأكثر اشكالاً للجمال، بمقدار ما يبتعد عن «حرارة الطرق الاولى».

ولكن فهم العمل الادبي ليس ممكناً الا بفهم الانسان الذي أنتجه. فالسيرة هي أساس النقد. وما من فنان كبير الا وهو خاضع لهذه الشروط المادية التي لا يستطيع احد ان ينجو منهـا. ويجب بنوع خاص الاحاطة بالكاتب في هذه الفترة الاساسية من حياته «حيث يضع أولى روائعه الادبية». هنا، في حياته الفكرية، توجد النقطة التي يتوقف عليها مستقبله بأجمعه، والتي ستكون المفتاح لفنه برمّته. ومن جهة ثانيـة، وحول هذه «الصفة المميّزة»، التي تذهل لأول وهلة، يجب تمييز الصفات الاخرى التي تؤلف الانسان الذي ندرسه، والتي وحدها تشرحه في حقيقته الكاملة. وبحركة معاكسة، يجب إلقاء الضوء على الكاتب، لا من الداخل فقط، بل من الخارج ايضـاً، بالتاريخ الذي عاشه وقاسى نتائجه. واخيراً، فان سانت بوف يأخذ هنا فكرة فيلمان في انه يجب إكمال دراسة الرجال العظام بدراسة من هم أقل موهبة منهم، وعلى هذا الاساس وحده نستطيع ان نضع هذه «الخريطة الجغرافية» للأدب، التي هي احدى غايات النقد، شرط ألا نهمل السهول لصالح القمم وحدها.

ان الجديد العظيم في الطريقة التي اقترحها سانت بوف للنقد يقوم على المكانة التي ينسبها للانسان في دراسة العمل الأدبي. ان النقد يبتعد عن علم الجمـال ليقترب من علم النفس ومن فن السيرة، انه يبتعد عن العام ليهتم بالخاص. انها حركة مشتركة بين اكثر العقول في الطور الرومانسي، وميل اساسي للمذاهب الادبية في هذا العصر.

القسم الرابع

الواقعية ، الرمزية ، السريالية

١٨٥٠ – ١٩٣٠

بعد سنة ١٨٥٠ ، وبعد انتصار الرومانسية ، تكاثرت المذاهب الأدبية . ولكن في هذه الغابات التي تقطع اشجارها حيناً ، والعصبيّة حيناً آخر – فيما يتعلق بالشعر مثلاً ، بين سنة ١٨٨٠ و ١٨٩٠ – فإن طريقين كبيرتين تسمحان لنا برؤية خطوطها الاولية خلال ضباب النظريات وكومة الاوراق الميتة . ان إحداهما تسير نحو الحقيقي ، في الحياة الحاضرة ، او في التاريخ ، في المادة او في العالم الاخلاقي . والاخرى تتجه نحو المثالية ، فتسمو بالواقعي ولا تجتازه ، او انها لا تسير بجانبه الا كمالم للظاهر والدلائل . ان هذين الميلين ، المتناقضين بوضوح في المذاهب ، هما أقل تناقضاً في الاعمال الادبية . لقد كان مالارميه و « مانيه » صديقين ، وكان الاول معجباً بالثاني . ولكن ، اذا بقينا في حقل النظريات ، نرى ان العقول كانت تتردد في بعض الأحيان ، ولكنها كانت تتوجه دائماً نحو واحد من قطبي الجاذبية هذين : الواقعية والمثالية . ومع ذلك ، فقد أطلقنا على هذا القسم الرابع اسم الواقعية والرمزية ، لأن الشكل الأكثر شهرة الذي اتخذه الميل المثالي هو بالضبط الرمزية ، التي سيختلط بها في نظر النقاد والجمهور .

الفصل الأول

نظريات الواقعية والطبيعية

كانت الرومانسية تحمل في ذاتها بذور الواقعية. وكانت النظريات الرومانسية توصي بادخال المحسوس في الفن ، بالنسبة لجميع الانواع ، في الشعر كما في النثر ؛ فما كان للشعر الغنائي أن يخشى التلميح الى أشياء مألوفـــة ، حتى ولا تسميتها بأسمائها ، ولا عرض مناسبات واقعية. وكان على المسرح ان يقدم الحياة الحقيقية لا صورتها الشكلية . أما التاريخ فإنه اذ يصف الحياة المادية في العصور الغابرة ينتقدها بإدخال تاريخ حياة الكاتب وشروطها المادية لشرح عمله الادبي . واما الرواية ، وخصوصاً اذا كانت حوادثها تجري في ماض تاريخي ، واذا كانت تكثر من الاشارة الى العادات والحياة المادية للعصر المقصود ، فانها تدعو الكـتّاب الى وضع عمل واقعي . ومع ذلك ، فان جورج ساند تشير تكرارا الى ما يحملها تناقض بلزاك بالنسبة لهذه النقطة ، فهي رومانسية ، ذات مثالية واضحة ، وهي مع اعجابها بفن خصمها الكبير ، تصر على وجود فرق بين طريقتها وطريقته .

وكان بلزاك في الواقع ، هو الرائد الاول للواقعية ، ولكنه لم يكن مشرعاً لها . ومع ذلك ، فبمقدار ما كان يتكون عمله الادبي ، كان هـو يتفهم اكثر فأكثر طبيعة الواقعية الخاصة ، وما كان من تناقض بين هذا المظهر الجديد للفن وبين الرومانسية التي كانت في أوج تفتحها .

وعلى الرغم من ان الذوق في التفصيل المحسوس كان احدى صفات المدرسة

الرومانسية ، فان تطبيق هذا الذوق » على العالم المعاصر ، لم يكن من برنامج هذه المدرسة . ولكن بلزاك لاحظ في سنة ١٨٣٠ ان جميع «الترتيبات الممكنة تبدو مستهلكة .... وجميع الاوضاع مستنزفة » في النوع الخيالي . فكيف نجدد هذا النوع ؟ اننا نستطيع ذلك بالتفاصيل : « ان الكاتب يعتقد اعتقاداً جازماً ان التفاصيل وحدها ستؤلف ابتداء من الآن قيمة اعمال ادبية تدعى اصطلاحا روايات ». وهذه التفاصيل تؤخذ من الحقيقة المعاصرة، لا من التاريخ، ولا من الخيال اللذين ليسا سوى اطار للعمل الادبي . انها غريبة عن الكاتب ، يقدمها له العالم الخارجي مبعثرة في الزمان والمكان . ولا يعمل الروائي عملاً شخصياً الا بتنظيمها واعدادها بحسب التصميم الادبي ، ويجمعها بالنسبة لحادثة، أو في شخص حيث يكتشف الهوى الذي يبرر وجودها في الرواية . ان هذا الترتيب الموفق للتفاصيل هو ما يعطي « هذه الدراما الكاملة » التي يجب ان تؤلف الرواية الحقيقية . ولكن ، اين نجد هذه التفاصيل الحقيقية ؟ اننا لا نجدها في العالم ، ولا في المجتمع الراقي ، حيث محا التهذيب وحياة المجتمع خطوطها البارزة ، بل نجدها في « المستشفى او في دراسات رجال القانون» ، حيث يوجد مجتمعاً «كل ما هو مضحك وكل ما هو مفجع في عصرنا».ان الطبيب هو التجي « للافراط الذي تقود اليه الاهواء كما ان رجال القانون هم الشهود لما ينتجه تضارب المصالح» ، لان الاهواء والمصالح ، بالنسبة لبلزاك ، هما قطبا الحياة الاخلاقية البشرية . وهذا التفتيش عن التفصيل الحقيقي ، لا يكون اذن ممكنا الا اذا كانت للروائي موهبة الحدس لاموهبة الخيال من اجل «التغلغل في النفوس دون اهمال الاجساد » ، وللقبض مباشرة على التفصيل الخارجي للانطلاق « الى ما وراءه » ومن اجل التغلغل الى حياة الشخص الذي التقينا به ، ولو للحظة ، في الشارع ، وكان بلزاك يمتلك هذه الموهبة — كما يقول لنا — بشكل عجيب .

وهكذا ، فان الرواية اذ تصور الواقعي المحسوس ، تبتعد عن اثنين من عيوب الرواية الرومانسية ، وهما عيبان صارا منذ سنة ١٨٣١ يصدمان القارىء: الافراط في « السويداء الخاملة » وفقاً لموضة ١٨٢٠ والافراط المموه وفقاً لموضة

١٨٣٠ . ان الرواية الواقعية هي عودة الى ادب جدودنا « الصريح » ، وهي التي ترجع بأدبنا الى طريقه التقليدية . فعلى الروائي ان يصف المجتمع الفرنسي كما هو ، بفكر موضوعي وكامل على قدر الامكان ، بدون ان يحاول جعله مثالياً، مهما كانت احتجاجات الجمهور الذي يخيفه ان يرى نفسه مرسوماً كما هو في الحقيقة .

ومع ذلك ، فمن هذا التصوير الواسع للمجتمع المعاصر تخرج بعض القوانين. فيجب على الروائي الا يكون رساماً فقط ، بل ان يكون الى ذلك عالماً ، وفيلسوفاً ، والفلسفة التي ينبغي ان تقود الروائي في عمله هي ، بحسب بلزاك ، ما يلي :

ليس للحيوان الا نموذج واحد . وهذا النموذج يكتسب طباعاً مختلفة ، بحسب البيئة التي يعيش فيها ، وهذه هي فكرة جوفروا سان-هيلير ، وقد اعلن بلزاك انه تلميذ له وعلى هذا فالانسان نتاج المجتمع ، وان المجتمع هو الذي يفرق به الاجناس البشرية ، ويسبب الاختلاف بين الطباع ، كما ان المناخ والظروف المادية المختلفة هي التي تفرق بين انواع الحيوان . ولكن الاشخاص الذين يؤلفون كل نوع من الانواع الانسانية يختلفون جداً بعضهم عن بعض ، وذلك تبعاً لعنصر جديد ، هو الذكاء ، الذي يربك العمل الاجتماعي ، فضلاً عن ان كل شخص يستطيع ، خلال حياته ، ان يغير مرتبته الاجتماعية تمام التغيير ، فيأخذ هكذا طباعاً جديدة كل الجدة. وبالمقابل، فان الانسان، بنوع من غريزته الخاصة، يبدل وضع حياته الداخلية في مظهرها الخارجي (الثياب ، المسكن، الشكل ، الكلام) ، فيجد الرسام هكذا خلال بحثه في النفس الانسانية معونة تقدمها له المستندات الخارجية ، التي تهيئها ملاحظته) والتي تشرح او تكشف له عن حياة الشخص الداخلية .

ان غاية الرواية هذه ، كما يراها بلزاك ، هي قريبة جداً من غاية التاريخ كما يراها فولتير ، وكما حققها ميشليه . ان بلزاك يود ان يصنع « تاريخ

العادات » في عصره . وهو مثل استاذه والتر سكوت ، وقد كان له نموذجاً في نقاط عديدة ، فانه يود ان يرتفع بالرواية « الى قيمة التاريخ الفلسفية ، باعطاء الصورة الكاملة لمدنية ما » . ولكنه بدلاً من ان يسلك مسلك الايكوسي الشهير ، بنظرات مجزأة ، وبروايات معزولة بعضها عن بعض ، فانه يعتبر ان صورة العصر الذي يود ان يستحضرها لا تكون حقيقية الا اذا كانت الروايات التي تؤلف عناصر هذا الوصف مرتبطة بعضها ببعض بعودة الاشخاص انفسهم في مختلف الحكايات .

وعلى الجملة ، فان الروائي، وهو بعيد عن ان يكون خيالياً يسعى الى إعادة تركيب الواقعية ، لا ينبغي ان يكون الا اميناً للسر ، لهذا « المؤرخ » الذي هو المجتمع نفسه .

« إنني اذ اضع بياناً بالرذائل والفضائل ، وأجمع حوادث الاهواء الهامة ، وأصف الطباع، واختار الحوادث الهامة في المجتمع، وأركّب نماذج بجمع تقاطيع عدة طباع متناسقة ، قد استطيع كتابة التاريخ الذي نسيه كثيرون من المؤرخين ، تاريخ الطباع » .

اذا كان عمل الروائي يشبه بعمل أمين سر المؤرخ، فيجب ان يكون كذلك عمل فنان وفيلسوف يفتش عن العلاقات بين الاسباب والنتائج ، « المبادىء الطبيعية » ، سبب « حركة » المجتمع ، ويجب الا يجرّد آراءه السياسة او الاجتماعية ، التي هي علامة عظمته .

ما هي الحياة؟ ينبغي لكل روائي جدير بهذا الاسم ان يكون اهلا للاجابة عن هذا السؤال . وجوابه هو التبرير لطريقته الروائية . ان الحياة بالنسبة لبلزاك هي « مجموعة من الظروف الصغيرة » ، على الروائي أن يضخمها حتى تبلغ حجم « كرات مثالية » . وينبغي ان يختار من بين هذه الظروف العديدة ما كان بنتائجه ، ان لم يكن بأهميته المطلقة ، جديراً بتكوين عناصر هذه « الدراما » التي هي ، بالفعل ، كل رواية . وعليه كذلك ان يضخم الشخص

حتى مستوى الرمز – مثل سيزار بيروتو ، الذي هو في ذاته ، مخلوق عديم الذكاء والأهلية . ان بلزاك يميز « الحقيقي في الطبيعة » من « الحقيقي الادبي » . فالاول هو غالباً شرس فظ ، لا يمكن ان يدخل في عمل فني ، دون ان يصدم بقوة ذوق القارىء ، او يبدو له غير معقول . فعلى الكاتب اذن ان يؤلف مع الحقيقي ، وان يستعير من نماذج مختلفة ، وان يشيد بنـــاء جديداً يحمل طابع عبقريته كفنان .

واخيراً ، فان امثولة اخلاقية كبرى تخرج من العمل الادبي الخيالي . وهذه الامثولة لا تكون بشكل مباشر ، فالروائي لن يصف الخير الا نادراً ولكنه سيصف الشر في غالب الاحيان ، طالما كانت الاهواء شراً في ذاتهـا . ولكن وصف الرذيلة هذا يجب ان يصححه على الاقل وصف الفضيلة ، ومن هـــذه النتيجة الدائمة للتناقض تخرج الامثولة .

ويجب ان يكون الروائي ، رساماً ، ومؤرخاً ، وفيلسوفاً ، وفنانـــاً ، واخلاقياً في الوقت نفسه . وهذا يعني الى اية درجة يرتفع فنه ، والى اي مستوى يبلغ هذا النوع في مجموع الانواع الادبية . ولم يخطر لبلزاك مرة ان يخبرنا عن المبادىء التي يوصي بها بشأن تفصيل التنفيذ ووسائل الروائي التقنية . ولكن ابحاثاً حديثة اظهرت لنا اية اهمية كانت للتفتيش التقني البحت في عمله الادبي ، وهذا ما يجب علينا ان نتركه جانباً .

★

لم تجد الواقعية اسمها ومذهبها الا مع شانفلوري الذي تعـــود كتاباته الاولى الى سنة ١٨٤٣ . ان شانفلوري يأخذ على اتباع « فوريّيه خيالهم الزهري والصبياني ، واخطاء الذوق التي يقودهم اليها حدسهم » وميلهم الى تحويـــل الرواية منبراً للخطابة ، وهو يعيب عليهم محاولاتهم الادبية الشعبية – ولنقل شعبيين – وكان يبدو له غامضاً ان يصبح رجل الشعب مؤلفاً . وهو يحتج احتجاجاً مماثلاً على روايات اوجين سو (الكسندر دياس) ونجاحها السهل ، وعلى خيال الكتاب الذي اطلق له العنان ، ولامبالاتهم بالحوادث الحقيقية . فالرواية

المتسلسلة تخالف الفن مخالفة تامة . ولا تعجبه كذلك الروايات الشعرية ، على طريقة جورج ساند ، بأسلوبها الغنائي الاشعث ، وأهوائهـــا الكثيرة القوة ، وأسلوبها الاصطناعي . ولكنه لم يعامل بطريقة أفضل مدرسة « الحس السليم » وبونسار الناطق باسمها ، وخصم الرومانسيين « مع عـــدم شاعريتهم ، وما ينقصهم من خيال وذوق ، وضيق أخلاقيتهم ، وتفاهة أسلوبهم » .

ان شان فلوري يرفض اذن جميع الأشكال المعاصرة للأدب الخيالي ، ماعدا روايات بلزاك . وفي سنة ١٨٥٢ وضع مبادئه بطريقة أكثر إيجابية . فعـــلى الروائي ، قبـــل كل شيء ، ان يدرس مظهر الأشخاص ، ويسألهم ويمحّص أجوبتهم ، ويدرس مساكنهم ، ويستجوب الجيران ، ثم يدوّن حججه ، واضعاً حدّاً لتدخل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة . فيكون المثـال الأعلى نوعاً من اختزال مقاصد الاشخاص ، وسلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة . ان الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الاساسي . فلقد زال الهوى والوهم . ان الواقعية تهدف إلى أن تصبح التعبير عن التفاهـــة اليومية » ، وهي لا تحاول ان تترك القارىء في متاهة . انهم النقاد الذين جعلوا بطاقـة الواقعية شعبية ، لاستعمالهم إياها بتواتر بمعنى محقّر ، وقد استعملت بهذا المعنى اول ما استعملت في وصف رسوم كوربيه . ولقـد رسموا طريق الروائي بالمقايسة الدائمـة بين شان فلوري وكوربيه ، وبين الوهميين خلفـاء الرومانسيين بعـد سنة ١٨٤٨ ، ومدرسة « الحس السليم » . وقد رغب شان فلوري مع بودلير في تأسيس صحيفة جديدة « *Le Hibou Philosophe* » تكون صوت الواقعية الصافية .

« توجد ذرية من الكتاب الشباب أعلنوا العصيان . انهم يتفجرون حيـاة وغضباً ، وعندهم شيء يودون تجربته . انهم يفتشون عن هندسة جديدة متينة وبسيطة ، تهزأ بما شاده عصر النهضة ، وبالبنايات القوطية ، انهم يحملون المعول بانتظار الفرصة الـتي تسمح لهم باستعمال المسيّعة . انهم غلاظ في بعض الأحيـان كالبنائين ، ولكنهم مجبرون على ذلك . وسيخرج شيء من تجاربهم » .

ولم يضع شأن فلوري مذهب هذا الميل الادبي الجديد الا في سنة ١٨٥٧ في المؤلف الذي يحمل هـــذا العنوان : « الواقعية » . ان هذه المجموعة تحوي النصوص التي كُتبت من سنة ١٨٥٣ الى سنة ١٨٥٧ . ومما لا شك فيه ان المؤلف لا يرضى حتى بلفظة « الواقعيــة » الا بتقييد شديد . كيف نسمي مدرسة جديدة « بالواقعية » طالما كان في جميع عصور أدبنا كثير أو قليل من الواقعية ؟ ومع ذلك فإذا كانت الكلاسيكية قـد زالت مع مآسيها الشعرية ، وإذا كانت الرومانسية قد انطفأت في البهتان وفي الفراغ ، وإذا كان الوهميون قد خدعوا بالوهم والهذيان ، فإن مدرسة جديدة يجب أن تحل محلهم ، وتكون جديرة بعمر الانسانية الناضج ، وأن تضع في الدرجـة الأولى النثر والرواية ، اللذين سيكونان شكلي الادب في المستقبل .

ومن جهة أخرى ، فلن يكون هـذا النوع الجديد اكثر حرية من الانواع السابقة ، إذ أن دراسة العادات المعاصرة بعناية تفرض عليـه طاعة قد تكون أكثر قسوة من نظم الشعر ، أو قوانين الأنواع التقليدية . ان الجمهـور الحديث ظمآن الى الحقيقة ، وستكون للروائي مادة واحدة هي «انسان اليوم في المدنية الحديثة » ، وعندئذ يكون امـام الكاتب طريقتان : أن يصف نفسه ، أي أن يصف تأثير البيئة الخارجية على حياته الداخلية ، أو أن يصف المجتمع وتأثيراته المتبادلة المتكاثرة كما فعـل بلزاك لمجتمع (١٨١٥ – ١٨٣٥) ، ولكن بدرس جيل ١٨٦٠ . ولكي يبلغ الروائي هذه الغايــة عليه أن يتجرد من كل محاباة ، وأن يكون لاشخصياً على قـدر الامكان ، وعليه ألا يحاول اثبات شيء . وهكذا نرى الفارق بين واقعية سنة (١٦٨٠) وواقعية بلزاك .

« ان المثال الأعلى للروائي اللاشخصي هو أن يكون متقلباً بسيطاً ، متغيراً متلوناً ، ضحية وجلاداً معـاً ، قاضياً ومتـهماً ، يعرف كيف يتخذ دور الكاهن والقاضي ، وسيف الجندي ، ومحراث الفـــلاح ، وسذاجة الشعب ، وحماقة البورجوازي الصغير » .

ولكي يكون الروائي حقيقياً ، عليه أحياناً ألا يكتب شيئاً من عنديّاته، وأن يكون شجاعاً دائماً ، وأن يحتقر اتهامات جمهور خجول أو شديد المحافظة على العفـــة ، وعليه ان ينصرف الى تحقيقات طويلة ودقيقة ليحصل على حجج جديدة من اكثر الهيئات تنوعاً ، ومن اكثر الأعمـــال الأدبية ندرة وأكثرها جفافاً ، وأن يقود تحقيقاته بنزاهة مفرطة في الوسوسة . وينبغي وضع الحوادث أو الخطوط المستقاة في عمـــل أدبي ، ناسين كل تقليد أدبي ، وغير مفكرين الا باظهار قيمة الحقيقة ، في اكثر الأساليب « شفافيّة » .

ان الواقعية النظرية لم تطبّق أبداً ، في الواقع ، الا على الحقيقة المبتذلة، والا على العقلية الشعبية ، ولم يكن هـــذا فقط لأن ذوق شان فلوري وأصدقائه كان يحملهم على الملاحظة في هذا الحقل اكثر من الملاحظة في حقل المجتمع الراقي ، بل كذلك لأن نظرية الواقعية تطبّق بطريقة افضل على مرتبة اكثر قرباً من الطبيعة ومن الحقيقة الانسانية العميقة والبسيطة ، اكثر ممـــا تطبق على مرتبة اكثر تطوراً وأقـــل اخلاصاً . وأخيراً ، من الأفضل ان يتوجه الروائي الى الشعب ، لأن الشعب المحرَّر من كل حكم مسبق ، يستطيع ان يحسن تذوق الواقعية اكثر من الدنيويين المتشربين بالتقاليد الاجتماعية ، والنقاد الذين تغذوا بالتقاليد الأدبية .

★

ان فلوبير لم يعرض افكاره بطريقة دوغمائية اكثر مما فعل بازاك . ومع ذلك ، فلم يكن أي كاتب اكثر منه تفكيراً بشروط الخلق الخيالي . فرسائله الكثيرة هي ملأى بالملاحظات ، تارة عن شروط عمله الخاصّ في الخلق ، وفي التنظيم والانشاء ونترك هذه الناحية جانباً ، لأنها خاصة فقط بإلقـــاء الضوء على عمله الشخصي — وتارة عن الشروط العامة لفن الروائي . إنّ مفهومها العام يجعلها تدخل في إطار هذا العمل .

لقد رفض فلوبير كردّ فعل ضـــد واحد من الميول الادبية كلها بعـــد سنة

١٨٥٠ ، ان تكون الرواية متضمنة اخلاقية واضحة ، وان تمجد قضية سياسية او اجتماعية ، او دينية . فالرواية بوصفها نوعاً ادبيـــاً ، تخصّ الفن ، كالرسم والموسيقى ، او الشعر كما فهمه بودلير والبرناسيّون . فوجب ان تكون صفــة التعبير – وفقاً لهذه النظرة – هي الهم الاول للروائي .

« يؤخذ على الذين يكتبون بأسلوب جيـــد انهم يهملون الفكرة ، والغاية الاخلاقية ، كأن غاية الطبيب ليست الشفاء ، وغايـــة الرسام ليست الرسم ، وغاية البلبـــل ليست الغناء ، وكأن غاية الفن ليست الجمال قبل كل شيء ... » .

ان الروائي الذي يضع الرواية في خدمة قضية مـا ، لا يخون واجبه كفنان وحسب ، بل انه يسفّ بالفن ، ويجعله مبتذلا ، ويجعـل منه – شاء أم ابى وسيلة بدلا من ان يكون غاية ، ووسيلة مفيدة للوصول الى غـاية هي غالباً نفعيّة .

« ان المماحكة والرغبة في الثرثرة ، وفي الخطـابة ، وفي المرافعة ، تندسّ في كل مكان ، فتصبح ربة الشعر واسطة ظهور لألف شهوة ... يا للاولمب المسكين ! ... انهم جديرون بأن يصنعوا من قمتك مغرساً للبطاطا .... » .

« على الفن الا يكون منبراً لاي عقيدة خشية ان تنحط قيمته » .

هل يعني هذا ان الرواية يجب ان تتجاهل كل مثالية اخلاقية؟ ليس ذلك هو المقصود ، لان الكاتب اذا ما بلغ الكمال الفني ، بلغ بهذا نفسه الجمال الاخلاقي ، وكان هكذا نافعاً وفعالا .

« إن (الفن) ، كالطبيعة ، يكون اذن اخلاقياً ، بارتفاعه الضمني ، والناقع ، وبالسمو . ان المثالية كالشمس ، تجذب اليها جميع ادران الأرض » .

وفضلاً عن ذلك ، فإن جمال الفكرة لا ينفصل عن جمال الشكل . نجد هنا فكرة عبّر عنها بوفون بوضوح لاول مرة . وما يقسم عادة تحت اسم « شكل » و « اساس » لا يؤلف الا كلا فريداً ، فليس « الشكل » و « الاساس » فيه سوى مظهرين مختلفين ، وصفتين من جوهر واحد .

« لماذا تقول عني بلا انقطاع بأني احب السطوع الخادع ، والساطع المتقلب الالوان ، والمزين اللامع ؟ شاعر الشكل ! هـذه هي الكلمة الكبيرة التي يلقيها النفسيون في وجه الفنانين الحقيقيين . اما بالنسبة الي ، فإنهم ما داموا لا يفرقون بين الشكل والاساس ، في جملة مـا ، فاني اقول : ان هاتين الكلمتين لا معنى لهما .. لا توجد افـكار جميلة بدون شكل جميل والعكس بالعكس » .

ان الروائي هو اذن ، بالنسبة لفلوبير ، فنان قبل كل شيء ، غـايته انتاج عمل فني كامل . ولكن الكاتب لن يبلغ هذا الكمال الا اذا ابعد افـكاره ، ان كان له من افكار ، الى اعتبارات اخرى ، في ما يختص بالمسائـل المتنوعة التي يمكن ان تستهويه ، وعليه ان يبعد ايضاً انفعالات قلبه ، وتأثيراته الشخصية ؛ ان الروائي يصنع عملاً لاشخصياً بالنسبة لهذه النقطة ، ويبقى «عديم الاحساس» امام موضوع وصفه . لا شيء اكثر اختلافاً من الشاعر الغنائي ، بالنسبة لهـذا الاعتبار ، الا الروائي .

« عليك ان تشفق من عادة التغني بالانفعالات الذاتية ، التي ان نجحت مرة ، ففي صرخة . واذا اخذنا بيرون مثالاً ، وهو على جانب عظيم من الغنائية ، نرى ان شكسبير يسحقه ويتركه جانباً بلا شخصيته التي تفوق قدرة البشر . فعلى الفنان ان يتدبر امره بشكل يجعل الاجيال الآتية تعتقد بأنه لم يعش » .

اما الذين يعرضون انفعالاتهم في اعمالهم الأدبية فهم غير جديرين بلقب الفنانين الحقيقيين ، وهم محتقرون في نظر فلوبير .

« ان الذين يحدثونك عن حبهم الماضي ، وعن قبور آبائهم وأمهاتهم ، وعن ذكرياتهم المقدسة ، وكل الذين يقبلون الايقونات ، ويبكون للقمر ، ويذوبون حناناً لدى رؤيتهم الاطفال ، ويغمى عليهم في المسرح ، ويتخذون امام البحر شكل المتأمل ، ان هؤلاء جميعاً هم من العجينة نفسها . غشاشون ! غشاشون ! ومهرجون يقفزون (قفزة اللوح) على قلوبهم ليصلوا الى شيء ما » .

ان الهجوم يستهدف الجهة الشخصية والحميمة في الرومانسية . والواقع ، ان الفن بالنسبة لفلوبير ، قريب من العلم ، وان عدم إحساس العالم امام الطبيعة التي يدرسها ، يبدو له نموذجاً لموقف الروائي من الانسانية التي يصفها . ولكي يكون وصف الروائي دقيقاً وحقيقيا ، ينبغي له ان يكون عادلاً ، وان يكون له حيال اشخاصه تجرد القاضي حيال الخصمين المتنازعين .

« ألم يحن الوقت بعد لادخال العدالة في الفن ؟ فيبلغ التجرّد في الوصف جلالة القانون ، ودقة العلم ! »

وكما ان على القاضي ان يبقى بعيداً عن المنافع التي يفصل فيها ، كذلك على الروائي ان يتجرد عن الحياة التي يصفها . ومهما كانت الحياة هي غرض الروائي او على الاصح ، لان الحياة هي غرضه ، فعليه ان يحذر من الوقوع في تشابك الحياة الاجتماعية . وهو ، ببقائه جانبا ، وبانعزاله نسبيا ، يستطيع ان يصف - بأكبر قسط من العدل - الواقعية الخارجية ، لانها كما كتب في ١٥ كانون الاول سنة ١٨٥٠ ، : « اذا ما مزجت بالحياة ظهرت بشكل سيء » .

فعلى الروائي اذن ، وهو الفنان بالمثالية التي يهدف اليها ، ان يحتفظ بطمأنينة القاضي او العالم . وهذا الموقف وحده يسمح له بإعطاء اشخاصه الطابع العام لنموذج معين . والواقع ان ما يستهوينا في رواية ما ، ليس ما في الشخص من خاص حتى ولا ما فيه من تفرّد ، بل هو الانسان بما فيه من عام ، الانسان بمقدار ما هو الصورة لمجموعة انسانية ولميل واسع او قليل الانتشار .

« لم يكن الوصف لما هو شاذ ... ! ان اول قادم يستهوي اكثر من السيد غوستاف فلوبير ، لانه عـــام اكثر منه ، فهو بالنتيجة نموذجي اكثر » .

والالهام هو احد العوائق الاساسية امام هذه الطمأنينة ، فلا يترك فلوبير ، سخرية الا ويوجهها لهذه الحالة ، المتقلبة ، لهذه القوة العجيبة التي تستولي فجأة على الفنان ، وتجعله يفقد مؤقتا مراقبة ذاته .

« يجب الحذر من كل ما يشبه الالهام،الذي ليس الا إثارة اصطناعية أحدثت اراديا ، ولم تحصل من تلقاء ذاتها ، فضلا عن اننـا لا نعيش في الالهام، ان بيغاز [1] يمشي غالباً اكثر مما يعدو ، فالعبقرية كلها هي في ان نعرف كيف نجعله يتخذ المشية التي نريدها » .

والالهام ، المضرّ في جميـع الفنون ، بحسب فلوبير ، يتضاعف ضرره في فن الروائي . وهو فضلاً عن انه يمنع الكاتب من استعمال جميـع مصادر فنه ضميرياً، يمنعه كذلك من الاستسلام الى ما يتطلبه العمل ، الذي هو الملاحظة ، من عناء وصبر ، والذي يقــدم له مادة عمله الادبي : لان الرواية كما يفهمها فلوبير ليست الرواية « الفنية » وحسب ، بـل هي كذلك الرواية « الواقعية » . ان التفتيش بصبر عن الحادثة الحقيقية ، وعن التفصيل الجاري ، النموذجي ، وعـن الحركة الكاشفة، هو ايضاً اكثر تنافراً مع اشراق الخيال المفاجىء، ومع نشوته السريعة الزوال ، منه مع عمل الفنان البطيء ، المهتم بالايقاع والرنين .

وقد أودع موباسان مقدمة كتابه « بيير وجان » النصائح التي اعطاه ايـاهـا فلوبير ، فكتب كأنما يُملى عليه املاء .

« ينبغي النظر طويلاً وبانتباه شديد الى كل ما يراد التعبير عنه ، للكشف عن مظهر فيه لم يره احد من قبل . ففي كل شيء يوجد ما هو

---

(١) حصان مجنح ولد من دماء ميدوزا عندما قطع برسيه رأسها .

غير موضح ، لاننا تعوّدنا الا نستعمل عيوننا الا ونحن نتذكر ما فكر من سبقنا في ما ننظر اليه . ان أتفه شيء يحتوي على قليل من المجهول ، فلنجده. وهكذا نصبح اصلاء ... »

فعلى الروائي اذن ان يلاحظ الواقعية بتواتر ليأخذ منها الصفات الجديدة ، أي ، بوجه عام ، الصفات الاكثر حرارة ، التي لم تستطع عين اقل موهبة او اقل انتباهاً ان تراها .

وهكذا يمتاد شيئاً فشيئاً « الا يرى في الناس الذين يحيطون (به) الا كتباً » و« بمجهود فكري » هو غالباً مؤلم ينبغي له « ان ينتقل الى الاشخاص لا ان ينقلهم اليه » ، اننا نفهم من قاعدة كهذه ، كم هو وثيق ارتباط هذين العنصرين من مذهب فلوبير : عدم الاحساس والملاحظة .

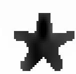
ولكن ، ليس الالهام اقل ضرراً للعنصر الثالث من عناصر هذا المذهب ، وهو الاهتمام بالشكل . فان فن الناثر ، في الواقع ، هو اكثر صعوبة من فن الشاعر ، لان هذا الاخير تسنده قواعد معينة ، و « مجموعة » من التوجيهات ، وعلم كامل للمهنة بينما انه . .

« في النثر يلزم احساس عميق بالايقاع ، الايقاع التائه ، بدون قواعد ، بدون يقين ، وتلزم صفات فطرية ، وقوة في التفكير ، وحس فني اكثر دقة ، واكثر رهافة ، لتغيير الحركة في كل لحظة ، وتغيير اللون ، ولهجة الاسلوب بحسب ما يراد قوله » .

وما عدا الصعوبات الانسانية ، فهناك صعوبة اخرى اكثر اهمية ، هي التنظيم . ان مراعاة النسبة في الاقسام ، وإضاءتها ، وتناغمها ، والانتقال من قسم الى آخر ، كل ذلك يخلق صعوبات كبيرة للروائي المهتم بالفن ، وهذا ، بالفعل ، ما سبب صعوبات اكثر من غيره لفلوبير الكاتب .

ان الشكل الخارجي لمذهب فلوبير ، هو عمل خيالي ذو صورة صافية ،

حيث المحتوى المادي الذي تقدمه الملاحظة يصبح باطلاً ، أو لا يكون سوى حجة ، مناسبة انشائية بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، تناغم الكلمات مع البناء ؛ وهذا « الكتاب اللاشيء » الذي تخيله فلوبير وهو يتأمل لعبة الضوء البسيطة على جدار الاكروبول ، هو رواية مجردة تماماً ، يكمن كل جمالها في الملاقة بين الالوان والخطوط ، وفي البناء والضوء . ان الفنان الاصيل يتفوق اذن في فلوبير على الواقعي ، وما عدا ان هذا الحلم قد لا يمكن تحقيقه ، فإن فلوبير حاول ان يقترح مثالاً اعلى اصيلاً ، من الجمع بين هذين الميلين ، اللذين كانا حتى ايامه متناقضين : وسوسة الواقعي ، وذوق الفنان الاصيل .



لقد عرض زولا مذهب الطبيعية في كتابات نظرية متعددة ، نشرت خصوصا سنة ١٨٦٦ ، تاريخ اتصال زولا بالجمعية العلمية في « اكس لاشابيل » ، وسنة ١٨٨٠ ، تاريخ « الحملة[١] » ، وتاريخ « الرواية التجريبية » . وقد دأب عدد من الصحف على مهاجمة زولا ، فراح يدافع عن نفسه بايضاح صفات الرواية كما كان يواجهها ، وباحتجاجه ضد نقاد ذوي نية سيئة او سطحيين ، قاموا بتزوير افكاره .

ليست الطبيعية في الادب اختراعاً مجرداً مضحكاً ، يخرج من خيال مرشح يطمع برئاسة مدرسة ، وليس من نص نظري الا ويردد فيه زولا ان لا وجود لمدرسة طبيعية في الادب ، فلا يمكن اذن وجود رئيس لهذه (المدرسة — الشبح) : « إن الطبيعية ليست سوى طريقة ، او هي على الأقل تطور » ، انها من جهة نهاية المطاف لبعض اعمال السابقين ، ومن جهة اخرى النتيجة الطبيعية لحالة جديدة للتمدن .

ويعود زولا بالطبيعية الى ديدرو . ان الطريقة العلمية لمدير دائرة المعارف ، بمناقضتها لطريقة روسو العاطفية في الاعتقاد بالله مع انكار الوحي ، تجعل من

(١) مجموعة من المقالات نشرت في (الفيغارو) سنة ١٨٨٠ .

ديدرو السابق الى مذهب يتوخى ادخـال طريقة العلوم التجريبية في الادب .
لقد قال : « مع ديدرو ، ابو الايجابيين اليوم ، تولد طرق الملاحظة والمعـاناة المطبقة على الادب » . وبينما يتحدر الرومانسيون من روسو مرورا بشاتوبريان ، ولامارتين ، وهوغو ، وجورج ساند ، فـإن الطبيعيين يتحدرون من ديدرو مرورا ، بستاندال ، وبلزاك وفلوبـير والغونقور . لقـد اراد زولا ان يضع مفهومه خصوصاً تجـاه الرومانسيين . إنه يرى فيهم فنانين يتبعون بغير تفكير تطبيق الجمالية الكلاسيكية التي « تحتفظ بالنماذج ، والتجريدات المعممة للطريقة الكلاسيكية ، ويكتفون بإلباسها زياً آخر » . ان المثالية الرومانسية هي تماماً ، عكس الواقعية العلمية التي يقترحها زولا . وان الرومانسيين هم « علماء بيان ، عاديون انقضت دولتهم ، فضلاً عن ان الرومانسية تجد نفسها في ردب [1] .
ألم يتنكر سانت بوف نفسه للرواية الرومانسية وهو واحد من اقدم محاربيها ؟ ويجيء هذا الفشل من ان المفاهيم الرومانسية لم تطبق على المجتمع الحديث ، وعلى ذوقه العلمي العام .

وقد اكد زولا ان والمجتمعات هي التي تصنع التطور الادبي » ، متبنياً فكرة مدام دي ستال . ان الخلق الادبي لعصر معـين هو كعمل لا حد له ، غفل ، تقوده فكرة لمجموع الجيل الذي يلدها ، فكرة مبهمة ولكنهـا معصومة عن الخطأ . « ومهما كانت عبقرية الكاتب ، فما هو الا عامل بسيط ، يحمل حجره ، ويكمل على قدر قوته الصرح الوطني القديم » . ان الطبيعية ليست حالة ثورية وفوضوية ، ولكنها ثمرة تطور طبيعي ، ان لها جدودها الشرعيين ، وهي وان كانت تتريا بغير زيهم ، فانها تكمل عملهم ، حتى ان كلمة طبيعية ليست جديدة ، ويقول زولا : او لم يستعملها مونتاني بالمعنى نفسه الذي نعطيه اليوم لهذه الكلمة ؟ ثم ان القرن التاسع عشر هو عصر العلم قبل كل شيء : ان الروح العلمي في جميع المعارف هو العامل حتى في القرن التاسع عشر ... ، والطبيعية

---

(١) ردب : طريق غير نافذ .

هي الثمرة الحتمية للمجتمع الديمقراطي الجديد » . ومدنيتنا الفكرية الحديثة تتميز بنمو مدهش لعلومنا في الطبيعة ، فمن الواضح ان الكاتب – بعبقرية مماثلة – يخلق عملاً اوفر غنى بالمعارف من أعمال الذين سبقوه ، وأكثر صوابية ، واشد قرباً من الواقعية .

ان الهدف الذي يقترحه زولا هـو اولا وخصوصاً ان "يدخل الكاتب في الادب الطرق العلمية الخاصة بالطبيعة ، ثم البراهين القاطعة التي تقدمها هـذه العلوم . والحال ان اضواء ساطعة ألقيت على بعض حقول الحياة ، وعلى الطرق العلمية التي يجب استعمالها في دراستها ، بالمؤلف : « بحث في الوراثة الطبيعية » للوكاس ، وبترجمة « اصول الاجناس » لداروين ، وخصوصاً « المدخل الى الطب التجريبي » لكلود برنار . والى هذا المؤلف الاخير يعود زولا بتواتر . وعلى الرغم من انه لم يكن قد اطلع عليه بعد عندما كتب رواياته الاخيرة واتضحت له الخطوط الاولى لنظرياته ، فقد وجد فيه تعبيراً كاملاً لنظرياته التي ما زالت غامضة ، فأسرع باللجوء الى السلطة العليا للعالم العبقري ، ومذ ذاك أخذ يعود الى افكاره باستمرار .

لقد أثبت كلود برنار ان الطريقة العلمية الصارمة المطبقـة على الاجسام الخام يجب ان تطبق على الاجسام الحية ، ويجب كذلك – بحسب زولا – ان تطبق هذه الطريقة « على الحياة العاطفية والفكرية » . ان غايـة الطريقة التجريبية هي « ايجاد العلاقات التي تربط ظاهرة ما بسببها القريب ... وايجاد الشروط الضرورية لابراز هذه الظاهرة » . وحتى الوقت الحاضر ، فإن بلزاك وستاندال وفلوبير قد استعملوا الملاحظة وحدها في الادب ، وهي بدون شك ، في الاساس ، من عمل الروائي دائماً ، اذ ان « العمل يصبح محضراً ليس الا » ، والمولف « كاتباً في محكمة » ، ومـمـا لا شك فيه ايضاً اننا نشهد في الادب « انحطاطاً في الخيال » حقيقياً ، انحطاطاً شرعياً .

«وكما كانوا يقولون فيما مضى عن الروائي انه ذو خيال» فانياطلب ان يقال

عنه اليوم انـــه ذو احساس بالواقعي ، وهكذا يكون المديح اعظم واعدل . ان موهبة الرؤية هي اقل شيوعاً من موهبة الخلق » .

غير انه يجب اضافة التجربة الى الملاحظة ، وهذا يعني وجوب تخيّل حالة تسمح ببحث بعض العلاقات بين نظامين من الظواهر . وهذه هي التجربة التي شاء كلود برنار ان يدخلها في دراسة الظواهر البيولوجية المطبقة على الطب . اما بالنسبة للروائي فان الطريقة التجريبية تقوم « بتحريك الاشخاص في تاريخ خاص لتدل ان تتابع الحوادث يكون كما تفرضه حتمية الظواهر المعروضة للدرس » . يجب أخـذ «الحوادث من الطبيعية» ثم درس آلية الحوادث بالعمل فيها ، بتبديل المناسبات والبيئات ، بدون الابتعاد ابداً عن قوانين الطبيعة . ويقول زولا في مكان آخر : « ان الرواية الطبيعية هي تجربة حقيقية يجريها الروائي على الانسان مستعيناً بالملاحظة » .

ان في تطبيق هذه الطريقة تجديداً للمواضيع القديمة ، حيث قـوة العالم تحل محل تكهن العبقرية وتخمين الحدس : نستطيع ان نأخـــذ ثانية جميع المواضيع القديمـــة لمعالجتها من جديد وفق مستندات من الملاحظة والتجربة لا تقبل الجدل » .

ويفترض استعمال هذه الطريقة مفهوماً مادياً وآلياً للعالم الاخلاقي، ويفترض « ان العالم الانساني يخضع للحتمية التي يخضع لهـا ما تبقى من الطبيعة » . ان هذا التأكيد الذي هو الاساس الفلسفي للطبيعة الادبية ، هو ، في الواقع ، الثغرة الكبيرة التي اكتشفها اعداء زولا الكثيرون في الحقل الايديولوجي . غير انهم يأخذون على زولا كذلك التشبيه الاعتبـاطي لتجربـة الروائي بتجربة العالم .

ان الرومانسي يقترب ، في الواقع ، من العالم، باستعماله الطريقة التجريبية، اكثر بكثير مما يقترب من الشاعر او الفنان .

« ان العلم يدخل اذن في حقل عملنـــا نحن الرومانسيين ، محللي

الانسان في عمله الشخصي والاجتماعي في وقتنا الحاضر . نحن نكمل بملاحظاتنا وتجاربنا عمل الفيزيولوجي ، الذي اكمل عمل الفيزيائي والكيميائي ... وبكلمة واحدة ، يجب علينا ان نعمل في الطباع ، وفي الاهواء ، وفي الحوادث الانسانية والاجتماعية كما يعمل الكيميائي او الفيزيائي في الاجسام الخام ، وكما يعمل الفيزيولوجي في الاجساد الحية » .

إن «بيان الخمسة» الشهير (١٨ آب ١٨٨٧) الذي يتضمن الاحتجاج المحقّر ضد « *La Terre* » من الكتاب الذين كانوا فيما مضى اصدقاء لزولا ومعجبين به ، يعتمد جوهرياً على عدم الكفاية في الملاحظة وعلى النقص في مستندات الروائي ذي الميول العملية . ومع ذلك، فان زولا يأخذ بعين الاعتبار ان « الرواية فرضت على نفسها دروس العلم وواجباته » معتمداً أقله على ما يقوله الغونقور في مقدمة « *Germinie Lacerteux* » (١٨٦٤) . ولكنه كان يعتقد ان فتوحات العلم هي حقائق نهائية ، وهذا بدون شك هو خطؤه الكبير .

وكان النقص في ثقافته العلمية يجعله يجهل ان الاكتشافات ، خصوصاً في حقل الفيزيولوجيا ، ليست سوى تقريبية ، وهي دائماً عرضة لاعادة النظر فيها ، وهذا ما يعرفه العلماء معرفة تامة . وكان زولا يميز القيمة العلمية النسبية للأعمال التي كان يستقي منها افكاره تمييزاً سيئاً ، وزاد في احترامه للوكاس . وكم كانت دهشته عظيمة عندما علم ، من اختصاصي في ذلك الحقل ، ان معرفتنا بقوانين الوراثة ، القوانين التي هي الأساس العلمي « لروغون ماكار » كانت غير اكيدة تماماً . وكان يعترف على الاكثر ان حالة العلم في حقل الانسان هي على شيء قليل من التقدم ، فلا تسمح للروائي بتوخي اكتشاف القوانين ... فانونان عامان فقط يفرضان نفسهما على الملاحظة وهما : تأثير الوراثة، وتأثير البيئة الاجتماعية.

ان الرواية الحديثة هي عمل اجتماعي كما هي عمل علمي . ويصر زولا اكثر فاكثر على هذه النقطة ، وهي ان معظم النقاد قد اكتشفوا في عمله الادبي ميلا

صادقاً نحو اللاأخلاقية والفحش. فالروائي ـ بحسب قوله ـ لا يستطيع ان يعمل عمل العالم الاصيل ، ومما لا شك فيه انه يحتفظ امام الاوضاع والطباع التي يقترحها بعدم احساس العالم ولا أخلاقيته الفاقدة الرحمة . وفضلاً عن ذلك ـ وهو يستعمل كلمات كلود برنار نفسها ـ « فان العالم هو مستنطق الطبيعة » . وعلى هذا المنوال ، فالروائي هو « مستنطق الناس واهوائهم » . واذا كان على القاضي ان يكون عادلاً فكيف لا يحكم في الحقل الاخلاقي ؟ وزيادة على ذلك فعلى الروائي أن

« يمتلك آلية الظواهر عند الانسان ، وان يظهر وسائل عمل التظاهرات الفكرية والشهوانية ، كما يشرحها لنا الفيزيولوجي تحت تأثير الوراثة والظروف المحيطة بها ، ثم يظهر الانسان الحي في البيئة الاجتماعية ... (و) التأثير على البيئة الاجتماعية بالتأثير على الظواهر التي تصبح سيدة الانسان » .

والروائي ، باكتشافه قوانين الحياة الاجتماعية ، يسمح للرجل السياسي ، وللمصلح الاجتماعي ، بالتأثير في المجتمع ، وبتحسينه . ويحتج زولا على شكوى القدرية الموجهة ضد فلسفته، على الرغم من انه أعلن ان «الطبيعية في الآداب هي التشريح الدقيق وقبول ما هو كائن ووصفه » ، فإنه يؤمن بالتقدم الاجتماعي ، ويريد ان يعدّ له السبل . ان له غاية اخلاقية باهظة وصارمة . ويتبنى زولا طريقة كلود برنار وهي : « ان الاخلاقية الحديثة تفتش عن الاسباب ، وهي تريد ان تشرحها وتؤثر فيها » .

ومن جهة ثانية لا يمكن ان يغيب التصور عن العمل الأدبي الخيالي ، كما لا يمكن ان يغيب عن العمل الادبي العلمي . يلزم الخيال للعالم ليكتشف تجربة ، والملاحظة السلبية وحدها تكون عقيمة ، وهذا ما يلزم الروائي ليمزج الحوادث بطريقة تجعل الضوء يتدفق على التطور المدروس . وهذا يعني ان عمل الروائي لا يكون عملا مخبرياً مظلماً غفلا ، هو ضروري غالباً لتهيئة اكتشاف العالم الكبير .

يعارض زولا بهذه النقطة برودون ، ويهاجم بعنف مفاهيمه الجمالية . ان الفن بالنسبة لزولا يكون جديراً بالاعتبار كلما قل فيه طابع الفنان الاصيل . ويدعي برودون ان العمل الفني يجب ان يكون الصورة المغفلة لمدنية مــا ، والثمرة الطبيعية لحالة تاريخية في المجتمع ، أي « انتاج الامة » . وليس الكاتب ، او الفنان ، سوى العامل المجهول واللاواعي تقريباً ، لقوى وميول واحلام مجموعة اجتماعية ، متسعة على قدر الامكان .

اما بالنسبة لزولا ، فالعكس هو الصحيح . فهو يعتبر ان الفردية هي اثمن طابع للعمل الفني . ففوق الهيكل المصري أو اليوناني ، وفوق كاتدرائية القرون الوسطى ، يضع الروائع المتنوعة والشخصية لكبار فناني عصر النهضة أو الفن المعاصر .

« إن مثالنا الأعلى هو حبنا ، وانفعالاتنا ، ودموعنا ، وابتساماتنا .. نحن نخلق اسلوبا وفناً بدمائنا ونفوسنا ... فاذا كنت تسألني عمـا جئت اصنع في هــذا العالم ، انا الفنــان ، فإني أجيب : جئت لاعيش في الاعالي » .

ان الكاتب ، كالفنان ، يجب ان يبقى مستقلا عن المجتمع ، بدون ان يهتم بالحالة الفكرية العامة في مــادة الفن ، وان يعمل عمله الشخصي بحرارة ذاتية . وهذا « الاظهار الحر للافــكار الفردية » حيث يرى برودون فوضى خطيرة في الحقل الاجتماعي ، هــو بالنسبة لزولا الشرط الأول للخلق الادبي. ان ما يطالب به زولا بقوة ولطالما نسيناه هو: تفوق الشخص على المجتمع بعلو المقام ، ومراعاة الفكر الخاص بالجماعات ، وأصالة مستقلة للفائدة الاجتماعية كيف تظهر شخصية الكاتب هذه ؟ أولاً في الصفة الأصيلة ، واذا وجب الامر ، في أبحاثه المصوغة بفكر من الفضول العلمي ، مستقل تمــاماً عن السلطة السياسية او الذوق السائد. ثم يجيء الاسلوب الذي يعكس اكثر من أي مظهر آخر للعمل الفني طبــع المؤلف ومزاجه الخاص . ويذكر زولا ، بالنسبة لهذا الموضوع ، ألفونس دوديه

كنموذج . « وهكذا يكون تعريفي العمل الفني اذا ما اردت له وصفاً » : «إن العمل الفني هو زاوية من الخلق منظور اليها من خلال مزاج معين » .

ان طريقة العلم في خدمة الاخلاقية الاجتماعية ، هـذا المظهر لجمالية زولا ، يجب ألا يخفي عنا المظهر الآخر التالي وهو : التأويل الشخصي للعالم ، والتعبير الشخصي للانفعالات .

★

ان الطبيعية تتبع اذن الواقعية في ما يتعلق بالمـلاحظة ، وبلزاك هو السيد الذي يعترف به زولا دائماً . ولكن يجب على المـلاحظة - وهذا هو نصيب المذهب الطبيعي - ان يقودها افتراض ينبغي تدقيقه ، وينكر زولا ان يكون الرمانسيون اسلافه بسبب التفوق في مزاجهم ، وبسبب الخيـال في الملاحظة والحساسية المثالية للتفكير الواقعي . امـا نحن ، الذين نرى الاشياء من مكان اكثر بعداً ، نفهم بطريقة افضل ان الرومانسية كانت تحمل في ذاتهـا بذور الملاحظة العلمية على وجه مـا . وبالمقابل ، فـانه بمعزل عن كل اعتراض ، يحتل المفهوم الفني الدرجة الثـانية في النظريات الواقعية والطبيعية . ولكن الواقع ، بالرغم من التأكيدات التي رأيناها ، هو أن الكاتب مسوق إلى ان يمّحي بوصفه فنانا ، ان لم اقل بوصفه عالمـاً او مفكراً . ومما لا شك فيه ان مزاج فلوبير والغونغـور الفني الاصيل ، سمح بإحياء الفن ، وما هو اكثر دقة ، في عمل الملاحظ . ولكن الطبيعية تسم النقطة الرئيسية في الميل الذي يقدم الحقيقي اكثر مما يقدم الجمـال كهدف الكاتب . والواقع ان هذا الحقيقي ، الذي كان جميـع الكلاسيكيين قد اتخذوه غرضاً سيكون الحقيقي النسبي لا الحقيقي المطلق . فمن بلزاك الى زولا ، نرى ان غرض الروائي الواقعـي ، ثم الروائي الطبيعي ، هو انتقاء الظروف على اساس دائم للانسانية . ونفهم من هـذا ان فكرة القانون العلمي قد نتجت عن أخذ هذه الابحاث بعين الاعتبار .

الفصل الثاني

الفن للفن والبرناسية

نستطيع ان نجمع تحت اسم المذاهب البرناسية عدداً من الميول الشعرية بدأت تعبّر عن ذاتها مباشرة بعد سنة ١٨٣٠، ويمكن القول إن آخر تعبير لها في حقل النظريات هو كتاب « بحث في الشعر الفرنسي » لبانفيل (١٨٧٢) ، وقد يكون آخر صدى لها هو ما سمع في « تكريم فكتور هوغو » ،الخطاب الذي القاه ليكونت دي ليل في الاكاديمية سنة ١٨٨٧ .

اذن ، فبإزاء السلسلة الطويلة من الاعمال الادبية تطوّر الميل الادبي الذي لم يتخذ له اسم البرناسية الا في سنة ١٨٦٦ ، بعد نشر « البرناسية المعاصرة » ، وهي مجموعة من اعمال اربعين شاعراً ، جمعتهم بعض الضغائن المشتركة ، اكثر مما جمعهم مثال اعلى مشترك .

ان اول ميل رأى النور في التاريخ الطويل لهذا المذهب الغامض ، المؤلف من عناصر متنوعة ، هو « الفن للفن » . ولكي نفهم منشأ هذا الميل علينا ان نتذكر انه حوالي سنة ١٨٣٠ كان فلاسفة كثيرون من اتباع سان سيمون ، ومن أتباع فورّييه خصوصاً ، يوصون الشعراء بالمساهمة في الجهد العام الذي يبذله المفكرون لتحسين الوضع الانساني ، وبوضع كلمتهم في خدمة التقدم الاجتماعي .

وكان فكتور هوغو هو اول من أجاب على هؤلاء في مقـــدمة « *Orientales* » مطالباً للشاعر بحق نشر « كتاب عديم الفـائدة من الشعر الصافي » يلقى وسط مشاغل الجمهور الصارمة » . وبينما كان على فكتور هوغو نفسه سنة ١٨٤٠ ان يمنح الشاعر دوراً اجتماعياً، دعم تيوفيل غوتيه ، تلميذه ، ابتداء من سنة ١٨٣٦، التقليد الحديث لشعر غريب تماماً عن المسألة الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، في كتابه « *Mademoiselle de Maupin* » . ولما اصبح بعد عشرين سنة مديراً لمجلة « الفنان » نشر بياناً طالب فيه من جديد « باستقلال الفن » . وفي سنة ١٨٥٧ ، نشر في هذه المجلة قصيدته الشهيرة « الفن » الـتي تلخص بعض مظاهر نظرية « الفن للفن » . هذا ما كانه نصيب غوتيه في حقل المذاهب الادبية .

وطالبت مجلة « الفن » التي لم تظهر اسبوعياً الا في الشهرين الاخيرين من سنة ١٨٥٦ بالمثال الاعلى نفسه . ولقـــد وسّع غوتيه مذهب « الفن للفن » وحدّده بحسب عبقريته الشعرية الخاصة ، في كتبه « *Poèmes Antiques* » (١٨٥٢) و « *Poèmes et Poésies* » ، وفي دراساته النقـــدية المنشورة في « *La Revue Européenne* » ابتداء من سنة ١٨٦١ ، وفي مجلة « *Le Nain Jaune* » ، ابتداء من سنة ١٨٦٤ ، والمجموعة تحت عنوان « الشعراء المعاصرون » .

هذه هي النصوص الاساسية التي تعـــبر عن المذهب البرناسي . فلنستخرج خطوطها الكبرى؛ ان التحليل يكشف لنا عن ميول كثيرة ان لم تكن متناقضة، فهي على الاقل ، متباعدة .

وقد يكون فكتور هوغو هو اول من اطلق عبارة « الفن للفن » في نقاش ادبي جرى سنة ١٨٢٩ ، محتجاً على الصفات المجردة الـــتي يضفيها فولتير على اشخاصه التراجيديين. ويخبرنا هوغو في كتابه « ولم شكسبير » انه كان بامكانه ان يصرخ سنة ١٨٦٤ : « افضل مائة مرة الفن للفن » . فلنسجل أبعـــاد هذا الهتاف ؛ اننا نشعر انه يؤلمنا كالأسف الذي يعترينا عندما يكون علينا ان نختار أهون الشرين . ومهما كان المعنى الدقيق الذي أراده فكتور هوغو لكلامه فانه

لقي رواجاً ، واغتنى محتواه الى غير حد .

ان هذا المذهب للفن الصافي هو اولاً تأكيد لرفض ، لرفض مزدوج . وقد كتب غوتيه للناشرين الذين يقدمهم كمشغولين فقط بما في رواية او في مجموعة شعرية من محتوى اجتماعي ، مهذّب ، « ممدّن وتقدمي » ، وكساخطين على العناية التي ما زال الكاتب يبذلها من اجل « الاسلوب ، والقافية ، والشكل » ، فقال:

« كلا ، ايها البلهاء ! انتم متنفخون وعديمو الادراك ! - الكتاب لا يصنع حساء بالجيلاتين ، - والرواية ليست حذاء بدون خياطة ، - و« السونيه *Sonnet* » ليست مضخة لاينقطع لها سيل ، والمأساة ليست سكة حديد . كل الاشياء ممدّنة بالضرورة ، وكلها تجعل الانسانية تسير في طريق التقدم » .

ان العمل الفني ، ولو مكتوباً ، يختلف تمام الاختلاف عن مفهوم التقدم الاجتماعي ، الذي يتوقف على التقدم المادي ، ولا فائدة منه على الاطلاق في الحقل الاجتماعي والسياسي ، وفي حقل العمل بوجه عام. ويلاحظ ليكونت دي ليل في حالة مدنيتنا الحاضرة ، الفكرية والاخلاقية ، ان « الشعر ... لم يعد يلهم فضائل اجتماعية » ، وان عليه ان يختفي في رسالته التعليمية ، امام الجدل، الذي اذا قورن به « أصبح عمله عديم الفائدة وفشله كاملاً » . وفضلاً عن ذلك ، كيف يستطيع الشاعر ان يعلّم الجمهور في الحقل السياسي ؟

« أيها الشعراء معلمي النفوس ! انتم غرباء عن اصول مبادىء الحياة الواقعية، ولستم اقل بعداً عن الحياة المثالية ! انتم فريسة احتقار الجمهور ولامبالاة الاذكياء ! انتم اخلاقيون بدون مبادىء عامة ، وفلاسفة بدون مذهب ، وحالمون بالتقليد والمحاباة ، وكتاب صدفة مراوغون ، مع جهل كلي بالانسان والعالم ، واحتقار طبيعي لكل عمل رصين ؛ جنس لامبال ومتحذلق.. أيها الشعراء! ماذا تقولون ؟ ماذا تعلّمون ؟ من أنعم عليكم بصفة ولغة السلطة ؟ أية عقيدة تستصوب رسالتكم في

نشر افكار جديدة ؟ انـــتم تنهكون انفسكم في الفراغ ، وساعتكم قد دنت ... » .

ان الشاعر ليضطر مرغماً الى رفض كل فعالية ايديولوجية . والواقـع ، ان الجمهور المثقف الذي يستطيع الشاعر ان يتوجه اليـــه وحده يطلب ان تكون للشاعر ثقافة فلـسفية، وعلمية، وتاريخية، لا يستطيع احد ان يدّعيها من اولئك الذين عرفوا المجد او النجاح في القرن التاسع عشر ، قبل سنة ١٨٥٢ . وهكذا حُكم على الشاعر ان « يعتزل شيئاً فشيئاً عالم العمل » ، وان يلتجىء الى البحث الفكري الصارم الذي يفتح امامه الطريق الوحيد نحو الجمهور الجدير بفهمه .

فالشعر اذن لا يستطيع ان يكون صدى لمشاغل عصره ، ولا ان يقـــدم توجيهات له . وعليه كذلك ان يتجنب التعبير عن انفعالات الشاعر الخفيّة .

« على الرغم من ان الفن يستطيع – في بعض الحالات – ان يعطي صفة عامـــة لكل ما يلامسه ، فإن في الاعـتراف بحسرات القلب ، وبملذاته التي ليست اقل مرارة ، زهواً وتدنيساً ليسا اقـل مجانية ... ان القضية الشخصية وتنوعاتها قد أنهكت الانتباه فمن العدل ان تتبع ذلك اللامبالاة ... » .

وعاد ليكونت دي ليل، فتناول كشاعر هذه الفكرة في قصيدته «السونيّه» الشهيرة « *Les Montreurs* » (١٨٦٢)، ورفض ان يعبر عن انفعالاته الشخصيّة مباشرة على الاقـل . وفي الحقيقة ، حقد البرناسيون على لامارتـين وموسيه على الخصوص ، لا لانهما يغنيان سويداءهما واحزان حبهما ، بل لأنهما يهملان الكمال في الشكل ، على حساب التفتيش عن تأثير سهل على حساسية القارىء: « ان ابطال المراثي ينظمون قوافي ناقصة ، غير وافية بالغرض ، اكثر مما يذرفون دموعاً » . وفي عرض هذه الحساسية تكمن الحاجة لاكتساب رضى جمهور بـــدون ذوق ، وبدون ثقافة ، جمهور عاجز عـن الاحساس بالجمال ، ولكنه راغب في ان يدع نفسه تتأثر بأكثر الشكاوى غموضاً، بهذا « النواح الطويل ، الموسيقي بلا ايقاع ،

الذي يغرق اخيراً في الدموع » ، كما هي « التأملات » .

اما وقد تنكر الشاعر لوسائل العمل هذه ، التي هي الدعاية الايديولوجية ، او البوح بالعواطف المبهمة ، فقد صار لزاماً عليه من جراء ذلك ان يتنكر لاكتساب رضى اغلبية الناس . والواقع ان الجمهور الفرنسي ، بنوع خاص ، عاجز كل العجز عن تذوق الشعر الحقيقي . هذا ما سبق لشينيه ان قاله ، وهذا ما ردده بودلير في العصر نفسه . ويلحّ ليكونت دي ليل على هذا الرأي مراراً عديدة :

« ان الشعب الفرنسي أعمى وأصم في عالم الفن ... وهو موهوب في في هذه الناحية على الاخص ، ولا امل بشفائه . فلا عيناه ولا اذناه ولا ذكاؤه تتفهم عالم الجمال الالهي . اني أقرّ ان الفرنسيين خطباء بلغاء ، وجنود ابطال ، ونقادون مقذعون ، ولكنهم ليسوا شيئاً غير ذلك . وما من شعب اكثر منهم عبودية للافكار المقتبلة ، ولا اوفر حباً بالرتابة ولا اشد تأثراً بكل ما يلفت بصره ويحرك بصيرته لاول مرة » .

ان هذه « النقيصة الطبيعية في الفهم » التي تنحدر من « الخوف الغريزي » الذي يشعر به كل جمهور إزاء الفن ، اجبرت الشعراء الفرنسيين ، « الكبار منهم ... الفنانين الحقيقيين ، على الانعزال عن قلب الجمهور » ، فهم « لم يعيشوا حياته ، ولم يشاطروه تفكيره » . اما الكتابة لنخبة نادرة ، تتأثر وحدها بالجمال الشعري ، فذلك يعني العودة الى تقليد قديم في فرنسا ، تقليد اراد معظم الرومانسيين تحطيمه بالتضحية بجمال الشكل في العمل الادبي . اما في ما يختص بلامارتين فقد كتب ليكونت دي ليل : « ليس من المستحسن ان نرضي هكذا جمهوراً عادياً . ان الشاعر الحقيقي ليس صدى قياسياً او لاإرادياً لفكر الجمهور » .

واذا كان الفن لا يستطيع ان تكون له اية فعالية في الجمهور ، فذلك يعني ان الفن ترف ، وهو ككل ما هو ترف ، تكمن قيمته في جماله لا في فائدته

الدقيقة : « ان الفن ، والشعر يعبر عنه تعبيراً مدهشاً ، قوياً ، كاملاً ، هو ترف فكري ، تتقبله بعض العقول النادرة ». ان غاية الفن هي بلوغ الجمال . فعلى اي شيء يقوم هذا الجمال ؟ ما هو جوهره ؟ ما هي اهم خصائصه ؟ ان ليكونت دي ليل لا يشرحها ، بل يكتفي بأن يؤكد :

« لا خلاص خارجاً عن الجمال .. ان العاجزين وحدهم يعترفون بدلاً من ان يخلقوا . انهم يجهلون او يتجاهلون ان جمال بيت من الشعر هو مستقل عن العاطفة الاخلاقية او اللااخلاقية ، بحسب العالم الذي يعبر عنه هذا البيت ، وان الجمال يتطلب صفات خاصة، هي على وجه ما ، اكثر من انسانية » .

ان هذا الجمال يناقض الفائدة مناقضة مباشرة . وقد اعلن غوتيه في مقدمة كتابه « Poésies » (١٨٣٢) ما يلي : « بوجه عام ، ما ان يصبح شيء ما مفيداً حتى يبطل ان يكون جميلاً » ؛ « ان الفن هو الحرية ، وهو الترف ، وبدء الإزهار ، انه تفتح النفس في التفرّغ . اما الرسم ، والنحت ، والموسيقى، فهذه كلها لا تجدي نفعاً ... » ، وكتب في مكان آخر :

« لا يوجد الجمال الحق الا في ما لا فائدة منه ؛ كل ما هو مفيد هو سمج ، لانه تعبير عن حاجة ما ، وحاجات الانسان هي دنيئة ومقزّزة كطبيعته المسكينة المقعدة .. وكل فنان يقترح شيئاً آخر غير الجمال ليس فناناً في نظرنا » .

هل يعني هذا ان عبادة الجمال الصافي لايكون لها تأثير اخلاقي؟ كلا بالطبع! « ليس الجمال خادماً للحقيقي ، إذ انه يحتوي الحقيقة الالهية والبشرية . انه القمة المشتركة التي تنتهي اليها طرقات الفكر » . وفضيلة الشعر المدنّة والاخلاقية تكمن فقط في الصفة السرية التي يملكها الجمال بالسمو بنفس من يتأمله.

ولكن كيف نصل الى هذا الجمال ؟ اننا نصل اليه بعمل الشكل وحده .

« ينبغي للشاعر .. ان يحقق الجمال .. بمزج الخطوط والالوان ، والانغام ، مزجاً مركباً ، بارعاً ، متناغماً ، وان يولي عنايته كلها لمنابع الهوى ، والتفكير ، والعلم والخيال ؛ لأن كل عمل فكري محروم من هذه الشروط الاساسية للجمال المحسوس لا يمكن ان يكون عملاً فنياً . ونستطيع القول انه عمل سيء ، وجبن ، وجريمة ، وشيء مخجل اخلاقياً » .

ولكي يقود الشاعر هذا العمل في الطريق الصحيح يجب عليه الا يدع « إلهامه » يطغى عليه ، ويجب عليه ان « يمارس سيطرة مطلقة ومستمرة على التعبير عن الافكار وعن العواطف ، وألا يترك شيئاً للصدف ، وان يمتلك ذاته في حدود قواه » . هكذا يستطيع الشاعر بلوغ الكمال الحقيقي ، وهكذا يستطيع بلوغ الفكرة . وقد اتفق غوتيه وليكونت دي ليل على هذه النقطة ، وهي انه لا يمكن فصل الشكل عن الفكرة على الرغم من هذا الرأي الشائع :

« عندما يلفت انتباهنا بيت من الشعر ، جيد التركيب ، حسن الايقاع ، غني بالنغم ، قوي ، واضح ، متين ، فاننا نحكم عليه بحسب هذا المبدأ العجيب ، وهو ان لا احد يمتلك قوى التعبير الشعري إلا بإلحاق ضرر بالافكار . نحن نجهل حقاً ، ان الافكار ، بالمعنى الحرفي والدقيق للكلمة ، لا تستطيع ان تكون الا اشكالاً ، وان الاشكال ليست الا الكشف عن الفكرة ..

لم نستطع قط ان نفصل الفكرة عن الشكل .. ان شكلاً جميلاً هو فكرة جميلة ، وأيّ معنى للشكل الذي لا يشرح شيئاً ؟ » .

ان عمل الشكل يفيد الجمال مباشرة والفكرة بشكل غير مباشر . اضف الى ذلك انه وحده يؤمن استمرار العمل . ان قصيدة « الفن » تتضمن هذين الشيئين . ولكي يُجبر الشاعر على العمل يجب ان يتعرض لاكثر المواد صعوبة ؛ وفي الشعر حيث تنتعل ربة الشعر « حذاء ضيقاً عالي الكعب » توجد صعوبات

مختلفة ، في النظم والايقاع ، والقــوافي ، والمفردات ، والمقاطع ، وحتى في الموضوع،فليس من عنصر في الشعر الا ويتقدم عائقاً امام منحدر السهولة الطبيعي، هذه السهولة التي هي العدو اللدود للجمال في جميع الفنون. ولكن هذه الصعوبات يجب الا تكون « خاطئة » كتلك التي كان « كبار علمائنا في البيان » يفرضونها على انفسهم ، كما يجب ان تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالشيء الذي تعبر عنه، وألا يكون لها من هدف سوى ابراز الفروقات الدقيقة في الفكرة او الانفعال بشكل اوضح . ومن جهة ثانية ، فان هذا الشكل المشغول ، الملتصق التصاقاً كلياً بما يمكن ان نسميه خاطرة او فكرة ، وهو لا يؤلف معهــا الا واحداً ، يضمن للتعبير كثافة واتقاناً كاملين ، وفي الوقت ذاته يضمن له الخلود . فاذا ما عولج الفن هكذا ، فانه يتغلب على الزمن الذي لا يحترم بناءات الانسان ، ولا اكثر الاشكال سمواً في مدنياته المتتابعة .

يتضمن مؤلف بانفيل « بحث في الشعر » ، الافكار المعبر عنهــا في قصيدة « الفن » الأفكار التي توحي بها القصيدة المشهورة : « *Odes Funanbulesques* ، *Le Saut de Tremplin* (١٨٥٧) ؛ والشاعر بالمهارة التقنية وحدها يستطيع ان يرتفع الى الجزالة . وهكذا يستطيع كتاب « بحث في الشعر » ، وهو بدون نظرية ، وبدون جمالية ، وبدون وجهات نظر عامــة ، ان يكتفي منطقياً بان يكون مجموعة من النصائح التقنية ، في ما يتعلق بالقافية بنوع خاص .

إن خطوط المذهب البرناسي المشتركة هي اللامبالاة بالفائدة الاجتماعية او الاخلاقية ، وعبادة الجمال الصافي ، والكره للشعر السهل ، لانه ذو مظهر جد عاطفي . ولكن مفاهيم اخرى رأت النور الى جانب تلك المفاهيم . وبنــوع خاص ، دخل العلم والفلسفة ، وعلم التاريخ ، وعلم اللغات ، والأبحاث الدينية عالم الشعر بطرق ملتوية بعد ان كان قدماء الشعراء الروحانيين قد ابعدوها عنه بعد سنة ١٨٣٠ ، وقد رحب بها الشعراء بعد سنة ١٨٥٠ . وما أنكره الفنانون الحقيقيون (١٨٣٠ — ١٨٣٥) على اتباع سان سيمون منحه الشعراء للايجابيين ، مع هذا الفارق ، وهو ان الاولين كانوا يدّعون ان لهم عملاً ، والآخرين كانوا لا

يعبأون الا بالمعارف . وقد اضافوا الى الشعر فضول علماء اللغة بالنسبة للاساطير البدائية واستفادوا من اكتشافاتهم،وطبقوا النظريات الجديدة على تاريخ الديانات، وعلى المجتمع البدائي. وكان لويس مينار ، العالم بكل شيء ، والعبقري ، معمّماً مدهشاً في هذه المواد .

وهكذا، قال ليكونت دي ليل في سعيه للتفتيش عن منابع جديدة يستقي الشاعر الحديث منها شعره ، بعد ان نضب العرق العاطفي والشخصي والعرق الإجتماعي والسياسي ذو الفائدة المباشرة ، اعتقد انه يرى في التعرف الى اليونان القديمة مادة شعرية غنية. إن الفن اليوناني وحده « يمتلك صفة وشيئاً عاماً يحتوي في فردية حية التعبير الكامل لفضيلة او لهوى جملا مثاليين » . « لقد ضعفت تدريجياً اكثر منابع الشعر اتساعاً او انها نضبت » ، بسبب مستوى الشعوب وتغلغلها التقدمي . فيجب العودة اذن الى العصور البربرية لايجاد هذه المميزات الواضحة ، الخصبة وحدها في الخلق الشعري ، اللهم الا اذا عادت الملحمة فوُلدت من جديد «من اعادة بناء جنسيات مقاومة او مضطهدة،ومن اصطدامها البطولي » .

الفصل الثالث

بودلير مشرّع الفن

قعد بودلير على مفرق الطريق الكبرى للرومانسية ، والطريق الثانوية للبرناسية ، والطريق التي ما كادت ترسم للرمزية . واننا نجد في عمله الأدبي بعض الصفات الأساسية في الميول الثلاثة الكبيرة للشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر. ولكنّ له كمشرع وضعاً شخصياً جداً . وحتى مفهومه للشعر فهو الصدى لكل ما هو خفي في قلب الشاعر ، وقد حكم بصراحة بخطأ اكثر المظاهر تميزاً في الرومانسية والبرناسية والواقعية .

لقد كتب بودلير كثيراً عن الفن ، كتب عن الشعر بمقدار ما كتب عن الرسم او الموسيقى . ولكنّ هذا الجمالي الفطن لم يجمع مطلقاً عناصر مذهبه ، ولم يصنع منها طريقة . ويجب الا نعتقد انه لم يحاول ذلك . فلقد جرّب ، ككل فنان ، وضع طريقة فنية ، غير ان كل اكتشاف لمظهر جمالي جديد كان يُظهر له ان طريقته ، على رحابتها ، تعجز عن شرح جميع مظاهر الجمال ، اذ ان الجمال يقدم احياناً صفة « مفاجئة وغير متوقعة » لم يكن « فنه الشعري » قد خمّنها .

« لقد بذلت جهدي لتوسيع المقياس ، فكان دائماً متأخراً عن الانسان الشامل ، راكضاً بدون توقف وراء الجمال المتعدد الاشكال والالوان ، الذي يتحرك في دورات الحياة اللامتناهية » .

وامام هذا العجز عن معانقة الواقعية الفنية بنظرة شاملة منطقية ، عـاد بودلير « يفتش عن ملجأ في البساطة الكاملة » . وهذه البساطة التي يستحضرها غالباً تقوم على الانسياق وراء الانفعال المباشر والشخصي أمام الجمال او القبح ، بدون تبريرها بمفهوم جمالي عـام . ويضيف انه لا يرغب كثيراً في ان يتوصل المشرعون الى بناء طريقة كهذه ، كاملة ونهائية : اذ انه يخشى على الجمال من الزوال بمقدار ما يطيع الفنانون المشرعين .

والواقع ، ان احدى الصفـات الاولى للجمال في الفن هي إثارة الدهشة والتخلص « النهائي من القاعدة وتحليل (المدرسة) » . وللمحافظة على المسرة التي تحدثها الدهشة يجب المحافظة على « تنوع النماذج والإحساسات » ، وبدون هذا « تختلط جميع النماذج ، وجميع الافكار ، وجميع الاحساسات ، في وحدة ملسعة ، رتيبة ، لاشخصية ، لامتناهية كالضجر والعـدم » . ويلح بودلير بتواتر على هذه الفكرة ، وهي ان « الجمال هو دائماً غريب » لأن الجمال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة التي تنتجه ، وان هذه البيئة يمكن ان تكون بعيدة كل البعد عن عاداتنا . وانـه لادعاء بمجرد ان نرغب في تنظيم الفن الذي لا يمكن ان « يُحكم ويُبدّل ، ويقوّم ، بالقواعد الخيالية المكوّنـة في أي هيكل علمي على سطح البسيطة ، بدون تعريض الفن نفسه لخطر الموت » . فلا يستطيع النقـد اذن الا ان يكون نسبياً طالما كان لا يوجد جمال فريد ، بل جمالات هي دائماً جديدة تتوقف كلياً على الأزمنة والأمكنة .

وإحدى النتائج الاولى لهـذا المفهوم النسبي للجمال هي انه يجب على الشاعر الا يسعى لبلوغ جمال خالد ومطلق ما هو الا خرافة . ويجب عليـه ان يهدف الى جمال خاص بعصره . « لقد كان لكل عصر ، ولكل شعب ، تمييز خاص عن جماله ، وعصرنا

« هو كذلك خصب ، كالعصور القديمة بالاسباب السامية ... ولما
كان لجميع العصور ولجميع الشعوب ، جمالها ، فمما لا ريب فيه ان

لنا ايضاً جمالنا ... ان جميع الجمالات ، كجميع الظواهر الممكنة ، تحتوي شيئاً خالداً وشيئاً فانياً ، وشيئاً من المطلق ومن الخاص . ان الجمال المطلق لا وجود له ، أو انه ليس سوى تجريد تزبّد على سطح الجمالات المتنوعة . اما العنصر الخاص بكل جمال فيجيء من الاهواء ، ولما كانت لنا اهواؤنا الخاصة ، فان لنا جمالنا الخاص » .

والواقع ، انه من بين هذين المظهرين للجمال : الخالد والفاني ، فان بودلير لا يلح الا على المظهر الثاني وحده . ومما لا ريب فيه ان الجمال الموصوف في القطعة السابعة عشرة من « أزهار الشر » ، وهي قطعة كان فلوبير معجباً بها كثيراً ، يمكن أن يعبر عن الفكرة التي كوّنها بودلير نفسه عن هذا المظهر الخالد للجمال. ولكن ، بأية حرارة وبأية تفاصيل عاد الى مظاهر الجمال الحديثة ، لا في تقريظه الضافي لكونستانتين غيز وحسب ، بل في كل مناسبة .

ان استخراج « المدهش الذي يغمرنا ويروينا كالفضاء » من اليومي التافه والمبتذل هو البرنامج الكثير الغنى الذي لم يحققه بودلير وحده ، بل حققه كذلك أراغون في « فلاح من باريس » واندريه بريتون في « نادجا » . ان الكاتب الحقيقي ، كالفنان الحقيقي ، هو من يعرف كيف « ينتزع من الحياة الحاضرة ناحيتها الملحمية » ، « وكل شاعر حقيقي يجب أن يكون تجسّداً » لعصره ، ويجب ان « يرسل على الخط نفسه ، بتموجات أكثر رخامة ، الفكرة الانسانية ، التي نُقلت اليه » . وهكذا لن تكون « قدماء هنا » وحسب ، بل يكون كذلك بعيداً عن «توجيه انظاره الى الخارج » ، فيسعى الى اقتناص ما هو خاص بروح عصره .

واستناداً الى هذا المفهوم اتهم بودلير الرومانسية بانها فشلت في عملها . فقد كان على الشعراء الرومانسيين بدلاً من إلقاء عباراتهم المتناغمة بتوشية حواشي القضايا الإنسانية ، وبدلا من التفتيش عن اللون المحلي الدقيق ، وبدلا من اختراع مواضيع بعيدة عن كائنهم الحميم ، كان عليهم ان يفتشوا في ذاتهم عن تلك

الطريقة الجديدة للإحساس التي هي أضمن موضوع للشعر : « ان الرومانسية ، بالنسبة لي ، هي تعبير جد حديث وراهن عن الجمال ... ، انها تقوم في المفهوم المشابه لأخلاقية العصر ... إن من يقول بالرومانسية يقول بالفن الحديث ، اي بالمؤالفة ، والروحانية ، واللون ، واندفاع القلب الى غير حد »

وهو باسم هذا المفهوم ايضاً لا يسفه اختيارية النفس التي تبعد كل شخصية قوية كأساس للعمل الأدبي وحسب ، بل البرناسيين كذلك ، اذ ان « النظام الطفولي لمدرسة الفن للفن ، بإبعاده الأخلاق ، والأهواء في غالب الاحيان ، يصبح عقيماً بالضرورة » . وقد اعلن في ما يختص بصديقه تيودور دي بانفيل ما يلي : « حتى في الشعر المثالي تستطيع ربة الشعر ان تتآلف مع الأحياء ، بدون ان تحط من مقامها ... ان نسيجاً من الذهب الزائف يضفي بهاء عذباً وقوة تأثيرية جديدة ... على جمالها كربة». وهو يحكم ايضاً على « الفن الوثني» الذي يجحد بالمسيحية حيث وُلدت – مهما فكر الجاحدون او اللامبالون – اكبر مآسي النفس الحديثة ... هذه النفس التي ترى « القسمة الجهنمية » تنمو فيها يوماً عن يوم ، فالفن الحديث اذن « ميل شيطاني بالضرورة » .

وبالعكس ، لا شيء ابعد عن مفهوم بودلير من إعطاء الشاعر رسالة ممدّنة وأخلاقية ، ورؤيته منهمكاً بالمعارك السياسية والاجتماعية في عصره . ان الفن المرهون لقضية هو عدوه اللدود ولا ينفك عن محاربته .

« محال ! تشوش أبدي في الوظائف والأنواع لا أمل بإصلاحه ! ان العمل الفني الحقيقي لا يحتاج الى مرافعة ، ومنطق العمل يكفي للاجابة على إلحاح الاخلاق ، وعلى القارىء ان يستخلص النتائج من النتيجة ...

يعتقد جمهور من الناس ان غاية الفن هي ان يعلم اي شيء ، وان عليه تارة ان يحسّن الضمير وتارة ان يحسّن العادات ، وطوراً ان يظهر أي شيء مفيد ... لا غاية للشعر الا الشعر ذاته ، ولا يستطيع ان

تكون له غاية اخرى ، ولن تكون اية قصيدة ، جزلة ، ورائعـــة ، وجديرة حقـــاً باسم قصيدة الا اذا كانت قد كتبت فقط للذة كتابة قصيدة ... ولا يستطيـــع الشعر ، تحت خطر الزوال او الفشل ، ان يتمثل العلم او الاخلاق ؛ ليس له حقيقة الغرض ، ولا يمكن ان يكون الا هو نفسه » .

ويؤيد بودلير بقوة « *Mademoiselle de Mauqin* » لغوتيه ، و « هواية » الكاتب ، غير المكترث بالدعاية الاخلاقية ، بينما يسفه كل شعر فلسفي الهدف ، لانه يفرض على القارىء من الخارج ، موقفـــاً فلسفياً ، ينبغي أن يُوحى له من الداخل : « ان الشعر الفلسفي هو نوع خـــاطىء » . ويخون الشاعر رسالته اذا اعتقد مثل باربيه ان « غاية الشعر هي نشر المعارف بين الناس » . اذن ، فالادب تحت أرقى اشكاله ، والشعر بنوع خاص ، يجب ألاّ يعظنا قضية ، او يعلـّمـــا الأخلاق ، او يبحثنا في الفلسفة ، او يهتنا بالتعلم .

هل يعني هذا ان الجمال الفني غير قـــابل لتعلم اي شيء ؟ كلا بالطبع ! ان الجمال له في ذاته قوة عظيمة ترفع الانسان فوق ذاته . وما الانفعال الشعري سوى قابلية لما وراء هذا العالم ، لعالم اكمل ، « فبالشعر ، ومن خلال الشعر ... ترى النفس البهاء الكائن وراء القبر » .

ولن يبلغ الفن ابداً غايته المقدسة هذه بالواقعية . ومما لا شك فيه ان بودلير قد عبّر في كثير من الاحيان عن اعجابه بعبقرية بلزاك ، ولكنه كان معجباً بقوة عبقريته البناءة ، لا الملاحظة . ولم يبد له بلزاك رئيساً لمدرسة الواقعية ولا السابق اليها . وتوجهت سخريته او احتجاجاته ضد شان فلوري واصدقـــائه . وخيل اليه ان الواقعية هي انكار للفن . ان نقل الطبيعة ليس عمل الفنان ، وكل مـــا يستطيعه هو صنع بعض « الشذرات المتنوعة » ، « وتفسيرها بلغة سهلة واكثر اشراقاً » . ولكن « عمل الفنان الاول هو ان يبدل الانسان بالطبيعة وان يحتج ضدها » . والفن « يُنقص من احترامه لذاته (إذا) سجد امام الواقعية الخارجية » .

ان هذا الهجوم على الواقعية مبني على أسس فلسفية عرضها بودلير في « Salon de 1859 » فقال اولاً : « إن الطبيعة بشعة وأفضّل مسوخ خيالي» ؛ ومن جهة ثانية ، هل لهذه الطبيعة واقعية اكثر من انتاج خيالي ؟ واخيراً ، هل يمكن التعرف الى« كل الطبيعة والى كل ما يدخل في الطبيعة ؟ » ولم يرضَ بودلير الا بواقعية داخلية وهو يحددها بالتعريف التالي : « ان الفنان ، الفنان الحقيقي، الشاعر الحقيقي ، لا يستطيع ان يصف الا ما يراه وإلا ما يحس به . وعليه ان يكون اميناً حقيقة لطبيعته الخاصة » .

وغرض الفن في نظر بودلير هو ان يكون داخلياً ، فهو بالنتيجة فرديّ بالضرورة . « كل إزهار هو وقتيّ وفرديّ » .. والفنان لا ينقل الا عن نفسه » . واذا صح ان « العبقرية ليست سوى الطفولة وقد عثر عليها ثانية » ، فان الفن لا يستطيع ان يجد منبعه وقانونه الا في ما هو لدى الانسان اكثر خفية واكثر فردية . والفن « بحسب المفهوم الحديث » يقوم في « خلق سحر ايحائي يحتوي الغرض والموضوع معاً، العالم الخارجي للشاعر والشاعر نفسه» . ونستطيع القول ان هذين العنصرين ليسا متساويين : فينبغي لشخصية الفنان ان تفرض نفسها على غرضها ، وان تتمثله ، وان تبدله بتفسيره ، لا ان تكون عبدة له وتمحي امامه كما يريد الواقعيون .

وبوجه عام ، يجب على الخيال ان يتغلب على الملاحظة . ان الخيال هو الموهبة الاساسية للفنان الكبير : وهو بوصفه أولى المواهب ، فانه يخلق العالم وفق مخطط جديد . ان العالم المنظور هو في خدمته كمخزن للصور والاشارات ، فيقدّم له الآلات الضرورية ليعبر عما هو اكثر خفية واكثر تفرداً في « أنا » الشاعر . وتجاه « الايجابية » التي تريد « ان تقدم الاشياء كما هي، او كما ستكون، على افتراض اني غير موجود » وضع بودلير « الخيالي » الذي يريد « ان يضيء الاشياء بفكره ويعكس نورها على الأفكار الأخرى » . والى الفوضى الظاهرة في العالم الخارجي يحمل الشاعر نظامه ، نظام فكره ، فيستطيع وهو الأكثر

فطنة من الاخرين ، ان يأخذ خارجاً عنه ويحتوي في ذاته نظام الطبيعة العام . توجد هناحقاً مغامرةروحانية،تعتمد على الاعتقاد بوجود واقعية عميقة،مكونة من العلاقات وراء المظاهر المحسوسة والاخلاقية.«وما هو الشاعر ؟..ان لم يكن مفسراً وقارئاً .. للمشابهات الشاملة ؟».انهذهالمشابهات، هذه « الموافقات »التي تعرض نظريتها «القطعةالرابعةمن ازهار الشر» هي الواقعية الحقيقية التي يجب ان ينكبّ عليها الشاعر؛ ومزاجه الخاص الضروري وحده يسمح له بتفسيرها ، فيستعمل اثناء عمله،واقعية الكون العميقة في الوقت الذي يكشف فيه عما في ذاته من جوهري .

والواقع،إذا كانت طبيعة الخيال الخاصةلدى الشاعر تتكشف بقوة بالاختيار الذي يقوم به بين مشابهاته التي لا يحصرها عد ، فان هذه المشابهات ليست اقل واقعية : ان بودلير لا يرى فيها لعبة بحتة للخيال الشعري ؛ بل انه يعتبرها كحادث سياسي في النظام الشامل . وهذه المشابهات هي مزدوجة . فمن جهة ، يوجد لكل مفهوم مجرد، ولكل فكرة،مشابه في حقل مركز احساس الواقعية، ومن جهة اخرى ، توجد مشابهات دقيقة بين مختلف مراكز حقول الاحساس . ودور الشاعر هو اولا في ادراك هذ العلاقات غير المنظورة بين معظم الناس ، وبالتالي استعمال المحسوس للتعبير عن المجرد ، الذي لا يعبر عنه في ذاته .

ومن اجل تحقيق هذا البرنامج ينبغي للشاعر ان يتأمل اولاً . ولن يبلغ الجمال الذي هو حقيقته، الا اذا نضجت انطباعاته الاولى نضجاً بطيئاً ، بتعميق شخصه الحميم . ويكون « الادراك بطيئا ورصينا وضميرياً » . ويحمل اليه الشاعر العنف « والسذاجة » اللذين يميزان العمل العلمي . ولن يعود لكلمة « إلهام » اي معنى في حد ذاتها . ان هذا الاكتشاف للذات وللعالم لا يمكن ان يكون الا ثمرة عمل منتظم ويومي ، وثمرة مراقبة الصحة الفكرية مراقبة صارمة . وبالعكس ، يمكن ان يكون التنفيذ سريعاً و « ماهرا » للاحتفاظ في العمل الأدبي المكتوب بشيء من حرارة وانفعال الشاعر .

وهكذا ، بين الرومانسيين الذين ينتقد فيهم عرض الصفات الاكثر شيوعاً لدى الشخص الانساني ، والسهولة السطحية ، وبين البرناسيين الذين بـدا له انهم يرلون الشكل عبادة تمنع خلق شعر انساني وحميم حقيقة ، بنى بودلير مذهبـاً شخصياً وخصباً . ان غرض الشعر هو بالنسبة لكل جيل ، ما هو اكثر جدة في الحساسية الحديثة ، وبالنسبة لكل شاعر ، ما هو اكثر تفرداً فيـه . فيجب ان تتوجه انظار الشاعر الى ذاتـه ، واذا حدث وحملها الى العالم الخارجي ، فلن يكون ذلك الا ليجد فيه وسائل للتعبير عن حالات نفسية دقيقة شعر بها بفضل الصور التي ليست هي زينة شعرية ، بل كشف عن واقعية الاشياء العميقة . ولن يكون الشعر ابداً أداة لفكرة فلسفية واجتماعية وسياسية واخلاقيـة لا تخرج مباشرة عن النص الشعري . وستعطى المكانة الاولى للخيال الذي يكشف عـن الشخص ، لا للملاحظة التي هي مغفلة . ان هذا المذهب بما فيه من جديد وأصالة يحمل في ذاته بذور نظرية الرمزية .

الفصل الرابع

النظريات الرمزيّة

إن فرلين الذي بدأ حياته في ظل البرناسية، لم يقدّم بعض الآراء في النظريات الأدبية، إلا على استحياء، وبعد ان تأثر برامبو. ولكنه لم يأخذ من غلواء صديقه الثوريّة، ومن إشراقه الخلاق، إلا ما ينطبق على حساسيته البصيرة كفنان. ولم يكتب «الفن الشعري» الا حوالي (١٨٧١ – ١٨٧٣)، بردّ فعل ضد المثال الاعلى البرناسي الذي توحي به الاعمال الادبية اكثر مما تعبر عنه النظريات. فعلى الشعر ان يقترب من الموسيقى اكثر مما يقترب من النحت والرسم، وعليه شأن الموسيقى ان يوحي لا ان يرسم او يصوّر الخطوط والاشكال؛ اما الكلمات، وهي بعيدة عن ان تطمع في الدقة التي هي المثال الاعلى للنثر الوصفي او التحليلي، فيجب ألا تُستعمل «بدون شيء من الخطأ»، اذ ان القوة الشعرية تكمن في حالة كلمة تبدو ظاهرياً غير دقيقة في المعنى. وعلى القافية ان تتنكر لفنها الهجومي العنيف لتكتفي بشيء تقريبي يلامس الاذن من غير ان يصدمها؛ وعلى الابيات، بعدد اجزائها المفردة، ان تترك في الفكر شيئاً من عدم الرضى. وعلى الجملة، فإن وسائل الفن هي التنوع في اللون والشكل، وهي الضبابيّ، والطافي، لأن غرض الشعر ليس الفكرة الواضحة، والعاطفة الدقيقة، بل الإبهام في القلب، والغموض الواضح في الاحساسات، والتردد في حالات النفس.

ان هذه المفاهيم التي لا يستطيع الذكاء وحده او التمثيل المحسوس ان يصفها ، لا يمكن الا ان توحى ايحاءً.

ان « الفن الشعري » الذي لم ينشر سوى سنة ١٨٨٤ كان عرضاً للوسائل التي يستعملها فرلين اكثر مما هو بشير بنظرية جديدة في الشعر ، فضلاً عن ان فرلين وجد نفسه مغموراً بسرعة بمدّ الرمزية الصاعد ، هذه الرمزية التي لم يستصوب فيها ما تعطي من الحريات التنظم ، ولا العمل الشاق في التعبير .

وقداقترح رامبو في كتابه « *La Saison En enfer* » الذي كُتب سنة ١٨٧٣ ، طريقة شعرية اكثر جرأة من طريقة فرلين ، واكثر اتساعاً في مداها ، وقد يكون هذا الاتساع ناشئاً عن ان الكاتب اهمل تطبيقها وترك الباب مفتوحاً امام استعمال النصائح التي اوصى بها. ولقد زعم في طموحه الجريء انه « اخترع فعلاً شعرياً سيكون يوماً قابلاً لجميع المعاني » ، وانه دوّن « ما يعجز القلم عن وصفه». وتفترض « كيمياء الفعل » هذه اضطراباً في مركز الاحساس لا يكون « اضطراب الكلمات » الا تفسيراً له . وبالعكس ، فإن اختراع الافعال تكون له القوة الهائلة « لتغيير الحياة » ، لا يخلق مظهر جديد للأشياء وحسب ، بل يخلق عالم جديد: « كائنات كاملة ، غير متوقعة ، تخضع لتجاربك.. فلن تكون ذاكرتك واحساساتك سوى غذاءٍ لدوافعك الخلاقة » . لم يُقترح قط الشاعر برنامج اكثر نبلاً ، ولم يسبق لحدود القوة الشعرية ان أرجعت هكذا بعيداً . وان الشاعر الذي يأخذ بهذه النصائح ينال عن جدارة واستحقاق اللقب البدائي، لقب « الصانع » ، لقب « الخلاق » . ولم يسبق للفعل ان ادعى هكذا بجرأة استعادة وظيفته الالهية . ولكن هذا النص لم يُعرف الا في سنة ١٨٩٢ ، في الوقت الذي كان فيه تطور الشعر الفرنسي يجعل هذه الدروس اكثر قابلية للتمثّل .

ان الاصلاح في الشعر يقتضي الاصلاح في الحساسية وفي الرؤية ؛ لذلك كان على الشاعر ان يصبح « المتنبّيء » « بتشوش طويل ، غير متناه، ولا معقول ،

في جميع المعاني » ، وكان على الواقع الحميم ان يمدّه بينبوع جديد للالهام ، شرط ألا يتجاوزه بتحويل « معمل » الى « معبد » بل يختار من هذا الواقع ما لم يسبقه اي شاعر آخر الى ملاحظة قيمته الشعرية :

« كنت أحب الرسوم السخيفة ، كالرسم فوق الابواب ، والديكور ، وستائر المهرّجين ، والاعلانات التجارية ، والنقوش الشعبية ، والادب المهمل ، واللاتينية الكنسيّة ، والكتب الخلاعية ، وقصص الجن ، وكتب الاطفال ، والاوبرات القديمة ، واللازمة السخيفة ، والايقاع الساذج ».

لقد تكشّف له عالم شعري جديد ، كان الشعر فيما مضى بعيداً عنه كل البعد.

ومن جهة ثانية ، فان الأداة الاولى للفعل الشعري ، اي الكلمة نفسها ، التي كانت فيما مضى لا قيمة لها الا كمستحضرة ، تصبح واقعاً ملموساً ، تلونها حروفها الصوتية ، وتضع فيها الحياة حروفها الساكنة . وبهذا اعيدت للعنصر الاول في الفن قيمته الخاصة ، ووُجّه الانتباه الى اللفظة ، التي هي الواقع الحقيقي للشعر ، والتي كثيراً ما استعملت كأداة طيعة وبدون قيمة خاصة لصالح الفكرة او الانفعال. وكان في هذا تجديد إدخال السر في الكلمات ، بينما لم تعمل الرومانسية على ادخاله الا في الاشياء. وفضلاً عن ذلك ، فقد اخذت الجملة « *Symbolisme* » التي اسسها « غ. كاهن » و « موریاس » تعبر بوضوح منذ سنة ١٨٨٦ ، عن الفكرة القائلة بأن العمل الشعري يقوم على السمو بالواقع وفقاً لمزاج ما . واصبح بودلير المعلم الكبير ، وفيليه دي ليل آدام النموذج لموقف شعري حقاً ، اي مثالي وسامٍ ، تجاه الايجابية المنتصرة لمدرسة الواقعية والطبيعية . ان موسيقى فاغنر والرسم الحديث يقدمان للشعراء توجيهات ونماذج ؛ ولم يعد الموسيقيون المعاصرون يسعون الى التعبير بالصوت الانساني عن الانفعالات المباشرة بمقدار ما يحاولون الايحاء بها باوركسترا حالات النفس والافكار الكونيّة ؛ وامتنع الرسم عن انتاج الواقع التقليدي ليشوهه باتجاه الحلم « *Carrière* » او الأسلوب

« Puvis de Chavannes » ، او لكي لا يُرى فيه سوى حجة للعبة الالوان « الانطباعيون » .

ان طريقة مالارميه في الشعر ، وقد تكوّنت بغموض منذ قصائده الاولى ، لم تجد تعبيرها الا بعد وصوله الى باريس سنة ١٨٧١ . ولكننا نستطيع ان نجد صورتها في قصيدته « ... Toute l'âme résumée » حيث ينصح الكاتب الشعراء بإبعاد « الواقع لأنه نجس ... » ، كما يسقط المدخّن رماد لفافته ليجعلها تحترق « بمعرفة » ويترك الدخان يتصاعد منها ، الدخان الذي هو الصورة لشعر خفيف ولامادي تقريباً . غير اننا نجد العناصر الاساسية لمذهب مالارميه موزعـــة في الكتاب الذي جُمعت فيه تحت اسم «هذيان» مقالات متنوعة ومنتخبات مختلفة من المحاضرات .

ان العمل الاول للشاعر هو « إعطاء معنى اكثر صفاء للكلمات الاقليمية » . وان ما « يعـــين الشاعر في امتداد عمله او تأثيره » هو اعطاء « الأداة الوطنية بعض موافقات جديدة، لكنها معروفة ، وفطريّة » . وعلى الشاعر – وفي هذا قضاء على حلم رونسار – ان يحوّل الكلمات الجارية عن معناها التقليدي بـدون ان يشتقّ كلمات جديدة، وان يُبرز بين رنين الكلمات المركّب ، بعض التناغم الذي لم يُعزل بعد ، ولكنه مع ذلك محسوس . ولا تتم هذه العملية إلا اذا أضاء بيت الشعر الكلمة إضاءة خاصة، لأن الكلمة المعزولة لا تستطيع مطلقاً ان تأخذ قيمة جديدة ، وسياق الكلام هو الذي يميل بهـــا نحو هذا الامتداد او ذاك . ويأسف مالارميه لأن الكلمات لا تستطيع ان تؤدي معناهـــا برنينها وحده . ولكن

« بيت الشعر المؤلف من عدة ألفـــاظ هو الذي يصنع كلمة كاملة ، جديدة ، غريبة عن اللغة ، ساحرة... ترفض ، بلمحة سامية ، الصدفة الكامنة في الالفاظ على الرغم من عملية تقويتها تقوية متعاقبة ، في المعنى وفي الرنـين ، وهي تدهشك كأنك لم تسمع في حياتك مقطعاً عاديـــاً

هكذا بليغاً ، وفي الوقت نفسه ، فإن تذكر الشيء الموصوف يستحمّ في جوّ جديد » .

ان لعبة الصور تعزل ما لا يحصى من امكانات الكلمة . وبيت الشعر ايضاً هو تلاحم دقيق بين الصور والأنغام اكثر مما هو كلمة واحدة اوفر طولاً ، ولكن اوفر بساطة من الكلمة المعزولة ؛ ان مدلوله هو في الوقت ذاتـــه اكثر غنىً ، واشد ضيقاً ، واعظم دقة ، واوفر ايحاء : « ان بيت الشعر ما هو الا كلمة كاملة ، واسعة ، طبيعية ، وما هو الا عبادة لخصائص الكلمات » .

كان يجب اذن انقاذ الشعر ، فقاوم مالارميه بكل قواه صعود الشعر الحر ولم يفكر مطلقاً في التفريق بين عناصر البيت الشعري ، ولا في تطويع قواعده ، ولا في تليين بنيته ، بل توخّى تقويته والتضييق عليه ؛ وكانت غايتـــه وغاية اصدقائه هي « التضييق نهائياً مرة واحدة ، قبل ان تُترك للزمن ، الأداة القديمة والمغلوط فيها احيانـــاً ، التي هي الشعر الفرنسي ، في وضع ممتاز ، مـــع اتحاد مرغوب فيه ونهائي » . ومن هنا ينشأ اعترافه بجميل البرناسيين ، وبجميل بانفيل بنوع خاص ، لما اظهره من ارادة قوية في انقـــاذ العروض وما في قواعده من صعوبة ، ولأنه لعب « لعبة رسمية او خاضعة للايقاع المحدد » ؛ واحتج على ميل بعض معاصريه الذين يرغبون في تحويل « النظم الى شيء جديد بالنسبة للمفاتيح البدائية للكلام » .

والحال ان روح الشعر هي القافية ، وهي قانون النظم ، لا المحتـــوى اي الموضوع . « كل قصيدة تُنظم خلافـــاً لعبقرية الشعر القديمة ليست بقصيدة » . ومما لا شك فيه انه قبـــل كتابة القصيدة يستطيع المؤلف ان « يمتلك ويضع مفهوماً للفكر الذي يود معالجته ، ولكن لينساه بالتأكيد في طريقته المـــادية وليستسلم بالتالي الى فـــن النظم وحده » . ان الشعر هو الذي يقوّي « ألوف عناصر الجمال » ، « لتنتظم في قيمتها الجوهرية » . انه « الصورة الإلهية لتآليهنا » التي « تستعير كل المعادن المجهولة ، والموزعة ، والطاقية ، بحسب ما فيها من الفن

وتنظمها لكي تزيد الطابع اشراقاً » . ولكن يجب كذلك ان يقوم في الابيات الشعرية هذا الاستمرار الذي يمنـــع الواحد ان ينعزل ، وان « يبقى حتماً » . والقافية هي التي تضمن هذه « الوحدة الذاتية للجزأين المتتابعين » التي تذكر بها خارجياً مساواة في السجع » ؛ والعروض كذلك هو الذي « يصفّي في تعبير اخير » لغة النثر .

لقد عرض مالارميه في « أزمة الشعر » الوضع الحالي للنظم الفرنسي ، فأشار الى الإضطراب الشعري في نهاية القرن التاسع عشر ؛ ويبـدو ان هوغو كان آخر من ابقى الشعر ضمن قواعد النظم الدقيقة ، وانهم بعد موته ، وتحت تأثير فرلين ، وقد تعبوا من صرامة النظم التقليدية ، حاولوا التجديد ؛ فتصنّع البعض نظماً لا غبار عليه بحرفيّته ان لم يكن بفكرتـه ، وحطموا سنده الخفي . وتخلّص البعض الآخر امثـــال هـ. دي رينيه ولافورغ ، بمهارة ، من القـواعد الشعرية باختيـارهم الاشعار المفردة المركّبة مـن احد عشر او ثلاثة عشر مقطعـــاً ، وباستصوابهم التقاء حرفين صوتيين ، بدون ان يحرموا انفسهم في بعض الاحيان من ان يفجّروا كمال الشعر الالكسندراني التقليدي ، وهذا الكمال يكون اكثر ادهاشاً كلما هيأ امامه السبيل عدم ترتيب الاشعار السابقة . ولكن خرق التقليد هذا يفترض الاحترام ، حتى انه يفرضه فرضاً ، كأن الشكل هو من القداسة بحيث ان استعماله ينبغي ان يكون استثنائياً . وعلى العكس ، فقد تحرر البعض تحرراً نهائياً بالشعر الطليق الذي لا يقر مالارميه استعماله الا لتنوعات الانفعال الشخصي .

ومع ذلك ، فإن هنالك شيئاً مشتركاً بين جميع المدارس الحديثة ، يقرّه مالارميه ويوصي به ، وهو ان تتبنّى هذه المدارس

« مثاليـة (موازية للتسلسل والموسيقى) ترفض المواد الطبيعية ، وهي لشراستها تنظـّمها فكرة دقيقة ، لئلا تُحتفظ بشيء غير السحر . ويجب اقامة علاقة بين الصور الدقيقة ، ينفصل عنهـا مظهر وسط سهل

الذوبان وواضح ، مقدّم للألوهية. لقد زال ادعاء تضمين الورقة اللطيفة الحجم شيئاً آخر غير رهبة الغابة مثلاً، او الصاعقة الصمّاء المتناثرة بين الاوراق : لا الغابة ذاتها الكثيفة الاشجار ، وهذا الادعاء هو خطأ جمالي ، على الرغم من انه يرعى الروائع الادبية . ان بعض رشقات الكبرياء الخفية المعلن عنها بحق توقظ هندسة القصر الصالح وحده للسكن ، وخارجاً عن كل حجر تنطبق الصفحات بشكل سيء » .

فالشعر اذن يجب ألا يكون وصفياً ولا روائياً ، بل ايحائياً . وان يتكلم المرء كشاعر هو ان « يكتفي بالتلميح » عن الاشياء « او ان يستخرج صفتها التي تجسّم فكرة ما » . وليس للقارىء ان يُقاد بيده الى موطن فكرة الشاعر الدقيقة ، بل عليه ان يجد الفكرة التي يتضمنها حقل القصيدة الضبابي ، وان تقوده علامة لا تدرك الى أحد الأمكنة ، حيث تختبىء او تتفتح فكرة هي غامضة لأنها مركّبة . ان كل قارىء يجد ما يناسبه من هذه الفكرة المركبة وفقاً لخياله ونفسه وزمنه او بيئته ، ويكون القارىء امام القصيدة كالمستمع امام الموسيقى .

ومع ذلك فالشعر غير قابل للتمثل بالموسيقى ، بمعنى ان « الفعل » يرتبط بالطبيعة « ارتباطاً اوثق » ، إذ ما من احد يمكنه ان ينسى القيمة المادية للكلمة ولأن كل كلمة تحتمل مضموناً مادياً : « ان الشعر ، او ما توصي به المعمور ، يتمسك بإيمان بالارض ، بالتراب حيث كل شيء » ؛ ولكن عليه ان ينفض عنه هذا التراب المادي بتعرية الكلمات ، لينطلق بهذا « التبدل الالهي » نحو المثال الاعلى . وتكون مادته خارجية على قدر الامكان بالنسبة لحساسية الشاعر او لخياله السري . ان الشاعر الحديث يتجنب الحادثة المغفلة ، والاسطورة التي يبتّسها التقليد ، ولا يسعى كذلك الى الاختراع ؛ ولكنه يوضح اكثر حركاته خفية ، مخضعاً بدون تردد الاساطير والوقائع لخصوصيات نفسه .

ان مذهب مالارميه يحتوي ثلاثة عناصر متميزة ، ولكنها متناقضة في غالب

الاحيـان ؛ فالكلمة ، او بيت الشعر ، يحتوي في ذاتـه قيمة موسيقية خاصة ؛ والغرض لا يُشار اليـــه الا بصورة تلميحية ؛ ومادة القصيدة هي فكرة ، اي مفهوم مجرّد ، فكريّ او تأثيريّ . ان هـــذه النقاط الثلاث هي اساس الشعر الحديث ، ولكن في العصر الذي استخرجها فيه مالارميه – بدون قـــوة ولا وضوح – بـــين سنتي ١٨٧٠ - ١٨٨٥ ، لم تكن كافية لوضع توجيهات لمدرسة ادبية . وخطوط المذهب الاولية الغامضة هذه ، لم تتخذ لها جسماً الا بعد سنة ١٨٨٥ ، ولم تعطِ ثمارها الا بعد سنة ١٨٩٠ .

ان الكتاب الشباب الذين ارتضوا حوالي سنة ١٨٨٠ اسم « المنحطّين »، وهو لقب كان مهيناً في بادىء الامر ، كانوا يتميزون بفوضى فكرية واخلاقيـة اكثر مما كان لهم مذهب ادبي خاص ؛ وكان مذهبهم الفـــني ، على الخصوص ، انعكاساً لهذه الفوضى الهدامة . ولقد نادوا بتجديد ايجابي في نقطة واحدة ، هي ان الشاعر يستطيع خلق جميع الكلمات المولّدة التي يريدها . وهذا استحداث نظري ما لبث تطبيقه المضاد ان ميّز المنحطين بسرعة ، حتى انه منع من ان يكون لهم تأثير دائم .

وُلدت المدرسة الرمزية يوم نشر مورياس ، في ملحق الفيغـارو الأدبي ، في الثامن عشر من ايلول سنة ١٨٨٦ ، رسالة فيما هي تقترح الكلمة تحتـوي تحديداً للشيء ، وقد اعتُبرت كأول اعلان عن الرمزية .

ولقد أهمل موريـاس المحاولات الشعرية المتعددة ، التي كانت مزدهرة منـــذ بضع سنوات ، واقترح مفهوماً شعرياً يحـــل محل البرناسية، كما حلّت هذه محل الرومانسية . وقدم بودلير ، ومالارميه ، وفرلين ، كأسياد لهذا المذهب . قدم الاول لأنه « الرائد الحقيقي »، والثاني لأنه وهب الشعر « معنى السر وما يفوق الوصف » ، والثالث لأنه « حطم قيود الشعر القاسية » . لقد وازن اولاً بـــين الشعر الجديد كما كان يتصوره ، وبـــين طرق الشعر الداخلية ، وأظهره « عدوّاً للتعليم ، وللإلقاء ، وللحساسية الخاطئة ، وللوصف الموضوعي » ؛ ان الشعر هو

في خدمة الفكرة لا في خدمة الفكر ، فكرة ينبغي ان يعبّر عنهـا « بمشابهات خارجية » فقط . والواقع ان الرمزية يجب ان تحافظ على ذاتها من ناحيتين ؛ فلا ينبغي ان تمثل الغرض الخارجي من اجـل نفسه، ولا ان تعبّـر عن « الفكرة في ذاتها » ، حتى ولا ان تدركها . إن « الظواهر المحسوسة » هي « ظواهر بسيطة حساسة معدة لتمثيل مشابهاتها الفلسفية السرية مع الافكار الاولية » .

اذن ، فلقد عُرضت الرمزية قبل كل شيء ، كمثالية تستعمل للتعبير عن ذاتها بشكل فني ، « المشابهات » التي غنّاها بودلير بين العالم المحسوس والعالم المجرد ، وتلك التي بين مختلف حقول العالم المحسوس الشهوانية .

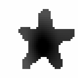
اما في ما يتعلق باللغة، فإن موريـاس يعارض «المنحطين» منادياً باستعمال اللغة الصحيحة، لغة ما قبل فوجيلا وبوالو ـديبريو وامثالهما، اللغة الفرنسية الصحيحة الغزيرة المرحة ؛ ولكنه يترك للاسلوب حرية كبرى ؛ فهو يريده « نموذجيـاً ومركباً . العبارات المتماسكة بالتناوب مع العبارات ذي الضعف المتموّج، والحشو البليغ ، والاضمار العجيب ، والتغيير في التركيب المفاجيء المتردد ، والاستعارة الجريئة المتعددة الالوان » . اما الايقاع فهو : « احياء العروض القديم ؛ فوضى منظمة بمعرفة ؛ والقافية المعقدة المتينة . . . بالقرب من القافية ذات السائلية الصعبة الفهم ؛ والالكسندراني ذي الوقفات المتكاثرة والمتحركة ؛ واستعمال بعض الارقام المفردة : ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ ، في شتى التنظيمات الايقاعية، والتي هي حاصلها . اما في ما يختص بالشكل، فضم دروس بانفيل الى دروس فرلين ووضع نصائحها معاً في خدمة مثالية مالارميه .

ولقد حول اناتول فرانس هذا الاعلان عن الرمزية، في نقده إياه ، الى قانون واحد : « لا تصف شيئاً ولا تسمّ شيئاً » ، واعلن عن الغموض الذي ينتج عنه بالضرورة .

وبعد مرور بضعة اسابيع على اعلان موريـاس ظهرت الصحيفة « *Le Symboliste* » التي لم يصدر منها سوى اربعة اعداد، ولكنها ساهمت في نشر لفظة « الرمزية »

وفرضها . اما موریاس ، فعلى الرغم من اعلانـه الذي جعل منه رئيساً للمدرسة الجديدة ، وعلى الرغم من انه كان رئيساً لتحرير الصحيفة المحتجبة ، فقد نشر في الفيغارو سنة ١٨٩١ رسالة يمكن ان تُعد دعوة للمدرسة الرومانية ، التي ظهرت اولاً كأنها تفرّع عن الحركة الرمزية ، ولكنها في الواقع كانت تبتعد عنها . وقد ارجع موریاس الميل الجديد الى التقليد الاغريقي اللاتيني والعصر الوسيط ، الممتد من القرن الحادي عشر حتى لافونتين . فالرومانسية ليست سوى مظهر مرضي لهذا التقليد ، وهي وحدها الشرعية ، كالبرناسية والرمزية المولودتين منهـا . وطالب « بشعر صريح ، عنيف ، وبكلمة واحدة ، بشعر جديد يعود الى صفاء ووقار أصله » .

ولكن الرمزية كانت بعيدة جداً عن الزوال . واذا ما اخذنا بعين الاعتبار الحقل النظري رأينا انها لم تكن بعد قد اعطت كل ثمارهـا . ففي سنة ١٨٨٦ انسلخت عـن رمزية موریاس رمزية رنيه غيل ، مؤسس المدرسة الرمزيـة الموسيقية التي اصبحت المدرسة التطورية الموسيقية .



لقد رأينا ان المدرسة الرمزيـة كانت تتميز في قسم منها بأن يُلبس الكلمة في ذاتها قيمة خاصة ، موسيقية ومستحضرة ، تضاف الى قيمة الكلمة ، وفي بعض الاحيان تناقضها كعلامة ايديولوجية . وكان الشاعر يجهـد في منافسة الموسيقي بقوة فنه الاستحضارية ؛ ولكن احداً من الشعراء لم يضع نظرية لهذه الطريقة الشعرية قبل رنيه غيل ، الذي حاول بجرأة تبرير هذه النظرية تـبريراً علمياً في كتابه « *Traité du Verbe* » ، الذي عاد اليه وأتمّه سنة ١٨٩١ ، ثم أعاد نشره سنة ١٩٠١ تحت عنوان « *Méthode à l'œuvre* » .

ان المبدأ الاول في نظرية غيل هو فكرة « التطور » . وانـه لمن الصعوبة بمكان ان نحول فكرة واسلوب هذا الجمالي الى افكار واضحة وتعابـير يفهمها القارىء . وعلينا كذلك ان نهمل من هـذه « الطريقة » الفصل الرئيسي الذي

يحمل عنوان «مبدأ الفلسفة التطورية »، إذ يلزمنا لعرضه مكان اكبر مما تستحقه هذه المتناقضات الغامضة ؛ وغيل هو اكثر دقة واكثر تشويقاً في الفصل التالي : « طريقة الفن — موسيقية الفعل » .

ان العمل الشعري — بحسب غيل — لا قيمة له الا بمقدار ما « يمتد باتجاه القوانين التي تنظم وتجمع (الكائن الكلي) العالم ، متطوراً وفقاً للايقاعات نفسها » . وهذا يتضمن فكرتين : الا يكون الشعر الا الثمرة الخاصة لقوانين الكون العامة — وهذا ضميرياً ؛ وان يكون هذا القانون الاساسي ايقاعاً . « ليست المادة... ، انها تتحول » . والفن مثلها ، يجب ان يكون حركة قبل كل شيء ، منفذاً ، وتفسيراً للحركة . ان الموسيقى الآلية هي اكثر الفنون جدارة بتفسير هذا التحول الخالد للانفعال ؛ وعلى الشعر ان يقلدها . وانه ليستطيع ذلك لأن الاصوات ، هي في الواقع ، آلات موسيقية قبل ان تكون اي شيء آخر ، بالحروف الصوتية والساكنة. ان غيل يريد اذن خلق «موسيقية الفعل » ، فيعيد هكذا « قيمة اللغة الصوتية » الى مكانها .

« اذن يجب ان نقبل باللغة الشعرية تحت مظهرها المزدوج فقط ، او على الاصح ، مظهرها الوحيد ، الصوتي والتشخيصي الرمزي ، وألا ننتخب على غير ما تهواه رغبتنا الخلاقة الا الكلمات التي تتكاثر فيها ، هذه او تلك ، من النغمات الصوتية : ان الكلمات التي تحمل زيادة عن معناها الدقيق ، القيمة المؤثرة في ذاتها ، قيمة النغمة ، والتي نراها مفروضة تلقائياً لأنها رنانة بالفكرة ، وبالافكار التي تولد ، تنتج حتى من تكوينها نفسه موسيقاها الخاصة وايقاعاتها » .

ولكن الواقع ان ما يهم الشاعر خصوصاً هو المحتوى الصوتي للكلمات . فهو لا يستطيع ان يخلق بالموسيقى الصافية وحدها بتلاعبه في شعره بالكلمات ، بل كذلك لوجود علاقة اغرقت في نسيانها انسانية كثيرة العقلانية ، بين القيمة الصوتية للكلمة ومختلف نظم العواطف والافكار . واللغة ، اذا ما اعتبرت من

وجهة النظر هذه ، كانت بالتتابع ، وفي الوقت نفسه «توسعاً متكاثراً متنوعـاً الصرخة ، وتوسعاً مركبـاً متطوراً للايقاع ، يتناغمان في تطور الفكرة » .
والفكرة هي مظهر جزئي ولكنه مضمر في المجموع ، في نظام او إيقاع العالم .
وعلى « الجسم الشعري » الحقيقي ان يُـدرك « العالم تلقائياً وبفطرية من خلال انغام تتكلم » .

وقد توصل غيل الى وضع تصنيف للحروف الساكنة والحروف الصوتية ، بحسب مشابهات احضارهـا ، ومثالاً على ذلك فإن الحروف الصوتية a ، ā ، ai ، aī ، توافق اللون القرمزي في نظام الالوان ، والحروف الساكنة H ، R ، S ، V ، توافق « مجموعة ساكس[1] العالية» في نظام الآلات» وتوافق «الضجيج والامجاد ، والهتاف » و « غريزة التخريب ، والانتصار ، والارادة ، والعمل » في عالم الانفعالات. وهكذا ، فإن الف تنظم يمكن ان يقوم في الالعاب اللفظية.

اما عن بيت الشعر ، فإن غيل « ينتقد العاطفة الساذجة الـتي كانت لهم نحو الإيقاع : عاطفة عودة منظمة ومتساوية البعد لجزء عددي في حركة ما » . ان القيم المختصة بالكمية ، و « العلامات العددية » ، الـتي كانت تؤلف اساس الشعر الالكسندراني التقليدي — الكسندراني الرومانسيين والبرناسيين كما هـو شعر الكلاسيكيين — ينبغي ان يحل محله « الرسم المتطور للايقاع » . وليس الايقاع الشعري بالنسبة لرنيه لعبة سهلة للحن ؛ انـه التفسير الادبي لنمط من التحول الشامل ؛ والايقاع هو « ملازم للمادة التي تتحول » . وتكون اطواره اكثر او اقل كثافة ، او تبـاعداً ، او بروزاً ، او تسطحاً ، على ألا يُحسب حساب لغير طبيعة الانفعال او الفكرة ؛ وهو يتجاهل عن عمد التناسق الاعتباطي في النظم التقليدي

« انت يا موسيقي مجموعة « الكلمات الآلية » ... اننا لا نفهم منها بحسب المواضيع او الاسباب المحركة للفكر الا تطورها ، من خلال التنوع المناط قياسه بها . على انها لو وُضعت في مكانها ، لفهمنا ايضـاً

---

(١) ساكس : صانع آلات موسيقية .

تطورات المواضيع الثانوية : فهي تتدافع نحو «عمل» واحد ، وفي مأساة واحدة ، وتبدو على تفرّعها ، متآلفة الرنّة ، مشكلة بمجموعها لا دورات كلامية وحسب ، بل قصائد من كتاب ، وكتب من مجموعة ادبية » .

والقافية المفيدة للدلالة على وقت «وحدة المدّة» التي هي بيت الشعر الحقيقي ، مهما كان طوله ، يمكن حذفها اذا كان يجب إلغاء الوقت لا تعيينه. فتندفع القافية الى الداخل ، وتتردد صدىً في بيت الشعر ، فتخلق هكذا الجو الموسيقي . وبوجه عام ، تصبح الانغام الصوتية متناغمة بالنظر لتأثير متجانس .

وبدا رنيه غيل وكأنه يمزج البلبلة الميتافيزيقية والدقة الصوتية بطريقته . ومع ذلك ، فإن هذه الطريقة تقدم تجربة هامة لقياس الاغراض الفعلية والعروضية في المدرسة الرمزية، وجهداً مشكوراً لايجاد الاسس العقلية والمنطقية لفلسفة ما في بناءات فرلين ورموز مالارميه ومحاولاته الموسيقية. وبكم من الثقل والتحذلق يتبع رنيه غيل ويدفع تكهنات بودلير ورامبو الى آخر حدودها النظرية ، في ما يتعلق بقيمة الكلمة الفنية ، وقيمة عناصرها الصوتية والساكنة .

★

بعد محاولات رامبو في كتابه « *Illuminations* » ، وبعد اعلان مورياس ، ظهر الشعر الحر كأحد فتوحات الرمزية الاساسية . وقد تكلف بعض النقاد ان يروا في هذا منشأه الاساسي ، و « نصيبه الاكثر وضوحاً » . ولكن لم تتوطد أركان مذهب الشعر الحر إلا في سنة ١٨٩٧ ، في مقدمة طبعة جديدة من كتاب غوستاف كاهن « *Palais nomades* » .

لقد برّر غوستاف كاهن اولاً المبدأ نفسه للتجديد في الحقل التقني الفني . فعلى اشكال الفن ان تتطور طالما كانت هي شيئاً انسانياً بحتاً ، وطالما كانت الانسانية تتطور في الزمن ؛ لأن حساسيتها هي التي تتطور بنوع خاص . وان الاشكال الشعرية تتطور وتموت .. انها تتطور من حرية اولية الى جفاف ، ثم الى

موسيقية عديمــة الفائدة » . ولكن التطور الانساني بطيء ومستمر ، وإحلال الشعر الحر مكان النظم التقليدي لا يشكل تطوراً وحسب ، بل هو ثورة. ذلك لأن التطور ليس ممكناً في الاشكال الفنية . والواقع ان ذوق الجمهور يبقى اميناً مدة طويلة للأشكال التقليدية التي لم تعد تستجيب لحساسية جيل الفنانين الشباب، وهو بسلطته يمنع التطور او يجزأ بميلهم اليه. وهكذا يبقى الشكل القديم مستعملاً مدة طويلة على الرغم من انه لم يعد منطبقاً على الحساسية الجديدة. وكل ما يحدث هو تصحيح هذا الشكل بتنقيح خجول ، يخفف من صلابته ، ويجهد في ان يأخذ بعين الاعتبار حاجات أذن قد تطورت . ولقد قام بالتنقيح في حقــل الشعر ، بالتتابــع ، الرومانسيون ، وبانفيــل ، وفرلين ، ورامبو ، قبل كتابــة « *Illuminations* » قد خلق هؤلاء الشعر المحرّر ، ولم يخلقوا « الشعر الحر » ، واحتفظوا « بالايقاع القديم». فكان من البديهي اذن ان يتم التطور الفني «بهزات» عنيفة ، وان الطبيعة في هذا الحقل ، على الاقل ، تباشر عملها بالقفزات .

ولكن بطء التطور الشعري هو أمر واقع . فأشعار بانفيل ، وحتى اشعار رامبو ، هي قريبة جداً من اشعار ماليرب . ومرد ذلــك الى فقر « التفكير الجمالي » الداخلي ، والى انهم « اهملوا التنقيب عــن الوحدة الاساسية » للشعر . وقد لاحظنا ، في الواقع ، منذ سنة ١٥٥٠ ان الابحاث الجمالية في طبيعة الشعر الفرنسي قد بقيت ، بوجه عام ، فقيرة وسطحية ، حتى لدى العقول التي كانت اعمق تغلغلاً في حقل علم الجمال الادبي .

ويتساءل غوستاف كاهن : ما هو الشعر ؟ انــه – كما يعتقد – « اقصر جزء ممكن، يمثل توقفاً للصوت وتوقفاً للأنغام». وهذا التوقف هوالقوة المختلفة المظهر للنفثات الانسانية وفقاً للانفعالات ، والرحابة المختلفة المظهر لعالم الفكر، التي عليه وحده ان يفرضها . فعلى كل شاعر اذن ، في كل مرة ، وفي كل قصيدة ، وفي كل عنصر من قصيدة ان يخلق ايقاعاً خاصاً. والشعر ابعد جداً من ان يكون خاضعاً خضوعاً صارماً وظاهرياً كالنثر، فهو لا يتقبل الخضوع ، الذي هو خاص في كل مرة ، إلا من ذاته . وانهــا لفكرة اساسية هي نهاية طبيعية لتطور الشعر

الرومانسي . ولكن صعوبة ايجاد مثال اعلى جديد هي التي تصحح ما يمكن ان يسمح به هذا التحرر الكامل والنهائي للشعر ، فلا يندفع نحو النثر : فعلى الشاعر ان يمنح الموسيقى كل ما يستطيع ان يرفضه من الآن فصاعداً من النظام الخارجي للنظم التقليدي .

هل يعني هذا ان مشرع الشعر الحر يمنع استعمال الالكسندراني الكلاسيكي- اي الرومانسي منه او المالارمي (نسبة لمالارميه) ، او الكلاسيكي الخاص؟ كلا بالطبع ! فإن الشعر الالكسندراني اذا ما تدخل احياناً في تتابع الاشعار الحرة اخذ كل قيمته بمعارضة قوته بالسائلية حيث يتبلل .

ان موسيقى الشعر الحر هي ايقاع قبل كل شيء ، لا لعبة للأنغام الموسيقية . ولا يمكن ان يُبنى هذا الايقاع على لهجات صوتية تحتها من لغتنا اسباب لفظية متنوعة وتاريخية. ولقد حلّت محل هذه اللهجات « لهجة دفع الجملة» ، لاالكلمة. وفي اللغة الفرنسية إنما الجملة هي التي تبرز لا الكلمة . ولهجة الدفع هذه تُعطى للجملة بالانفعال الذي تعبّر عنه،وهي التي تقيم الوحدة الحقيقية للقصيدة بأجمعها في الشعر الحر ، لا لدور من القصيدة ، او لمقطع منها . ان الاساس الحقيقي للايقاع هو اذن « الالقاء الفطري » لا الاطار السطحي لعروض طقسي.والقافية تتحول الى السجع : « فنتجنب ضربات الصنوج في نهاية بيت الشعر » . وما الفائدة في الواقع من توجيه الانتباه فقط الى الكلمة الاخيرة ، والمقطع الاخير ، في مجموعة انغام تنشأ وحدتها من ايقاع تشترك فيه كل العناصر ؟

ويبدو ان الشعر الحر في العصر الذي كتب فيه غوستاف كاهن كان مخصصاً للتعبير عن المناجاة العاطفية الصميمية ؛ وقد تنبأ غوستاف كاهن — لمستقبل ما كان يقدّر انه سيكون هكذا قريباً — ان «عملاً ادبياً عظيماً سيجيء » ليظهر ان هذا الشكل الشعري جدير بالتعبير عن اشد العواطف رحابة ، وعن اعمق الانفعالات واكثرها اتساعاً. وفي الواقع ، سرعان ما يأتي كلوديل ليبيّن صواب هذه النبوءة .

الفصل الخامس

كلوديل وفاليري المشرّعان

تكلّف كلوديل هو أيضاً تبرير استعمال الشعر الحرّ الذي نظر اليه نظرة تختلف عن الألكسندراني كما رآه رنيه غيل . فعلى الشعر ان يعود الى العلاقة بأصله التي هي التعبير ككل ، عن فكرة ، وعن انفعال تدفق فجأة في ضميرنا . والحال اننا لا نفكر – بالمعنى العام لهذه الكلمة – إلا « بتقطّع » ، وهذا التقطع الثابت والطبيعي في مجرى افكارنا هو ما يجب على الشاعر ان يعبّر عنه، بينا على الناثر، صناعياً، ان يجمع هذه العناصر الأولية في «كتلة تكون عناصرها متلاحمة منطقياً »، بحيث يصبح الدور الأساسي في الشعر لهذه « الفراغات » التي تفصل بالنسبة للعين لحظات الفكر المتتابعة ، كما هي منفصلة في مجرى حياتنا النفسية. ويجب ان يُترك الوقت لكل إخراج جزئي « ليتخثّر في الهواء الطلق وفقاً لحدود قياس يسمح للقارىء ان « يفهم » منه مرة واحدة « التركيب والمذاق » . ان هذا الوقت ، وهذا الوضع ، وهذا الفراغ ، تترك له ان يدرك ككلّ منظّم ، هذا الجزء الذي لا يعتبره الناثر إلا عنصراً ، ودرجة تجيز الانتقال الى عنصر آخر .

ومع ذلك ، فهذا البيت من الشعر – هذا المقطع – يجب ان يحتوي في ذاته قيمة فنيـة ، قيمة شعرية ، وحدة شكلية ، تفسّر وحدة الفكرة الصميمة .

والحصول على هذه الوحدة يجب ، قبل كل شيء ، احترام « بعض الحرارة وصفة التوتر الروحي ونسبته » كضرورة أولية للكلمة . وما الكلمات في الواقع إلا « الأجزاء المقطعة من مجموع «وأولي» بالنسبة اليها »، ولا قيمة لها بالنسبة للجملة، ولبيت الشعر ، إلا بمقدار ما تعمل في الحركة الأولية للفكرة .

وبالتالي ، فإن بيت الشعر هو قبل كل شيء إيقاع ، إيقاع لا وجود لقانونه في مثال أعلى من التناغم المستقل عن معناه العميق ، ولكن يجب ان يكون متجاوباً بشدّة مع إيقاعنا الحياتي ، مع ايقاع قلوبنا التي تخفق ، مع ايقاع تنفسنا الذي يعكس الى الخارج هذه الصورة السمعية للانفعال او الفكرة. ذلك لأن الشعر هو ، بالضرورة ، لغة عكية . وأخيراً ، فإن الشعر هو « الكلام الصافي » . ويتخيّل كلوديل اننا نسمع من وراء حاجز يمنعنا من فهم معنى الكلمات محادثة حية ؛ وما يصل الى آذاننا هو ، قبل كل شيء ، كل حركة ، وكل درجة صوت ، وكل قوة صوت ، وكل مقطع ، وكل علاقة للأنغام . « وكم يبدو الشعر الألكسندراني بربرياً الى جانب تغريد العصافير ، وصبيانياً وعتيقاً، كأن شيئاً آلياً قد اخترع لتعرية تموجات النفس، ومقدمات « بسيشه » الرنانة ، من لهجتها الكثيرة السذاجة ، ونضارتها الشديدة اللطافة » .

والشعر الأمين لايقاع النفس البائسة يتميّز عن اللغة الطبيعية ، التي ليست شعراً ولا نثراً ، مهما قال عنها معلم الفلسفة للسيد جوردان ، بنوع من الفن . وهو فنّ مبنيّ لا على إطاعة النظام الاصطناعي الذي يفرضه الشعر الالكسندراني بل على « صفة التموجات وعلاقاتها » وعلى « توافق الانغام الداخلي » الذي قدّم رامبو عنه النموذج الأول .

« إن الوقف المتغير في الشعر والاختلافات في المسافة والعلو التي تفصل بين القمم الصوتية تكفي لتخلق لكل جملة رسماً حساساً لعيننا السمعية ، وفي الوقت نفسه فإن لعبة الحروف الساكنة وعلم تركيب الكلام مضافة الى لعبة التموجات تدل على توتر الفكرة وحركتها » .

وأفضل من القافية « المتوحدة الأصوات » وخصوصاً عددية المقاطع المتصلبة المحسوبة خطأ متساوية ، هـــذا النظام الجديد الداخلي للشعر الذي يعطيه قيمة فنية بالسماح له بتفسير الواقع النفسي تفسيراً دقيقاً . والواقع ان لا شيء يناقض واقعية لغتنا الصوتية اكثر من ان ننسب للمقاطع قيمة متساوية بحجة ان ليست لها كمية : وبالعكس ، فإن الكلمات الفرنسية كما يقول كلوديـل لها كمية ، ولكن هذه الكمية تتوقف على مكان الكلمة في عنصر اللغـة الرنان ، والمكان الأخير هو دائماً الأكثر بروزاً . وان فن الشاعر يقوم على توزيع هذه المقاطع الكابية « الصماء » غير البارزة ، وهذه المقاطع القوية ، بفضل أذنه ، وإحساسه بالواقع .

وفي تاريـــخ سريع للشعر الفرنسي يميّـــز كلوديـل ميلـــين في النظم . فالكلاسيكيون –والبرناسيون الذين هم امتداد لهم بالنسبة لهذه النقطة– يسعون الى ان يقربوا من المثال الأعلى للايجاز ، الذي يستجيب لصفة من صفات شعبنا، هذه « الحاجة من الضرورة » ، وهذا « الرعب من الصدفة » الذي يُرى حتى في تنظيم حياتنا .

« كان يجب ان يُمنع الهواء مـن الدخول ، وكان يجب ابعاد كل نوع من اللعب ، وكل تنقّل في الزمان والمكان ، وكان يجب ضغط الكلمات بقيد خارجي وداخلي شديد القوة، بين زوايا كثيرة القسوة ، فيكتسب الخط ثباتاً نهائياً ، لا يتزعزع ، لنقش يُقرأ الى الأبد » .

والرومانسيون انفسهم ينظمون الشعر مستسلمين الى غريزة اللغة الفرنسية الخطابية ؛ فيختفي الشعر كوحدة ، ويذوب في دائرة الكلام ، في الجملة ، التي تشكل الوحدة الحقيقية للقصيدة الرومانسية البحتة ، ولكن ليس فيها شيء من خصائص الشعر .

فلا الميل الكلاسيكي نحو الشعر المسبوك ، ولا الميل الرومانسي الى الإسهاب الخطابي ، يستجيب لطبيعة الشعر الحقيقيـــة ؛ فكلاهما ينتهيان الى خلق شعر مستقل تماماً عن الطبيعة الحقيقية للانفعال الخلاق . فينتج عـــن ذلك كما تنبأت

مدام دي ستال ، ان شعراءنا الفرنسيين هم — في نظر كلوديـل ناثرون . ومع ذلك فالقافية « العديمة الفائدة او المضرّة في المأساة او في الشعر الغنائي » هي في مكانها الحقيقي « في حقول الشعر الملحمي والروائي الهادئة » .

ان الحرية والمرونة الضرورية للشعر ليلعب دوره الحقيقي ، تطلبان فضلاً عن صرامة النظم ، تطويع قواعد اللغة « التي صنعها أناس معتكفون في غرفهم وقد فقدوا الإحساس بالجملة المحكية » . ان القواعد الرسمية ترفض خاطئة تركيب الكلام الأكثر طبيعية بالنسبة للغتنـــا ، والأكثر موافقة لعبقرية اللغة . أما المفردات ، فعلى الشاعر — بدون ان يخترع كلمات جديدة — ان يجدّد الكلمات الجارية ، بإبراز قيمتها المعبّرة ، لا قيمة معناها «النفسي» ، وان ينجح بالتخلص من عادة استعمالها الدارجة .

وكما هي حال جميع المشرعين ذوي الميول الرمزية ، فـــإن الصورة بالنسبة لكلوديل هي جوهر الشعر ، شرط ان تُختار « لا .. بسهولة من مجموعة للصور ، بـل بموجب سجع صميم وطبيعي » ، مع النظر الى العالم الذي تفترضه القصيدة . واذا كان على النثر ان « يعرّف » بالواقع ، فإن الشعر يريد « ان يقيم نوعاً مساوياً او نوعاً قابـــلاً للذوبان في الفكر من مشهد او من انفعال او حتى من فكرة مجرّدة » . فعلى الشاعر اذن ان يوحي بالصورة . ولكن كلوديـل يلحّ طويـلاً على هذه الفكرة ، وهي انه على الشاعر ان يعلن عـــن الشيء لا ما هو ، بل ما يعني ؛ فيعيد هكذا خلق الشيء بالكشف عن معناه الكامل ، أي ان يجعـــله حاضراً دائماً في الفكر ، وان يُذكّر بصوره بدون انقطاع ، بالمكان الذي يحتله الشيء في الكون ، وبروابط العلاقة المتبادلة التي تضمّه الى « الكلّ » . وهكذا فإن الشعر الذي لا يُدرك بدون هذه النظرة الكاملة للعالم هو شامل عـــلى أعلى درجة من الكمال : « انك لا تستطيع ان تفهم زهرة صغيرة في العشب اذا كنت لا تفهم الشمس بين النجوم » . وفي مكان آخر يقـــدّم الطريقة المجسّمة للعملية الشعرية : « الفهم هو الاشتراك » . واننا لنرى الفرق بين نظرية كلوديل ونظرية

بودلير ؛ إن « مشابهات » هذا الأخير تفترض تصاميم مختلفة ، هي على وجه ما غريبة بعضها عن بعض ؛ وكل ما يصنعه بودلير هو ان يضع في « البعيد » هذه « الوحدة العميقة للكون » . وعلى العكس ، فإن كلوديل يطلب من الشاعر حياة مباشرة للكون في وحدتـــه ، والعاطفة الشاملة للمطلق . واذا كتب ان الأشياء ليست صوراً ، بل رموزاً «للكل» ، فإننا نرى مع ذلك ان هذه الرموز هي شيء آخر غـير مشابهات بودلير . فعلى الشاعر ان يعتبر كل ما يحيط بـــه « كصور للأبدية » ، بعمل ديـــنيّ اكثر مما هو صوفي ، بكل ما في الكلمة من معنى . وعلى الرغم من هذه التنوعات ، فإن كلوديل في مفهومه للمادة الشعرية ، يبقى بالضبط في خط بودلـير ومالارميه الذي يمدحه لأنـــه اكتشف (؟) ان «الأشياء المنظورة قد صُنعت لتقودنا الى معرفة الأشياء غير المنظورة » . فينبغي للشاعر اذن ألاّ يهرب الى « عالم الأحلام والأوهام والأفكار » ، بـــل عليه ان يتعلق بهذه « الواقعية المقدسة التي لا تُعطى الا مرة واحدة ، والتي نحن منها في المركز » ، هذه الواقعية التي يعبّر عنصرها المنظور الواضح كالعنصر المجرّد .

وبهذا الإصلاح للشعر ، وبهذا الفهم الأفضل للمادة الشعرية ، يستطيع «أنيا» اخيراً ان يغني على سجيته على الرغم من « أنيموس » . وحتى هذا الوقت يقول كلوديل في مثله المشهور « أنيموس وأنيا » ان الفكر ما زال يختق الروح ، فلم يكن باستطاعة الروح ان تغني على سجيتها الا في لحظات نادرة يكون فيها الفكر مشغولاً في مكان آخر ، فلا يتمكن من مباغتتها. وكان رامبو اول مـــن تجرأ وجعلها تغني بحرّية وتكشف عـــن كنوزها الحقيقية ، مع بساطتها الغريزية . وهذه الأغنية الغريبة المدهشة كشفت الشعر الفرنسي عن مصيره الحقيقي .

★

ان فاليري ، هو بالتأكيد ، من ينظر الى المسألة الشعرية من زاوية فلسفية ، من بين جميع الجماليين الذين قدّمنا نظرياتهم الأدبية . وعلى الرغم من انــه بعيد عن إعلان تفوّق علم الجمال ، فإنه على ما يبدو ، لا يخضع إلا لفكره المدافع عن

هذا النظام. « يجب ان نعترف ان علم الجمال هو تجربة كبيرة ، ونستطيع القول إنها تجربة لا تقاوم ، وجميع الكائنات التي تشعر بقوة تأثير الفنون تصنع شيئاً آخر غير انها تشعر ؛ فهي لا تستطيع ان تمنع نفسها من الحاجة الى تعميق سرورها ». ومن أجل تعميق هذا السرور الذي هو سرور الخالق كما هو سرور القارىء ، وسرور المنتج كما هو سرور المستهلك ، ينبغي للجمالي ان يهبط الى أعماق نفسه ؛ وكل نظرية تتعلق بالفنون هي – كما يعتقد – « جزء معدّ بعناية من سيرة إنسان مكتوبة بقلمه » ، وهذا يعني الى أية درجة تكون النظرية الشعرية شيئاً شخصياً ، وكيف ينبغي لفيلسوف الفن أن يكون حذراً في تعميم براهين خبرته .. ومن جهة ثانية ، لا يجهل فاليري كم الذوق متغير وقصير النظر في تطوره ؛ ولهذا فقد استطاع ان يكتب : « لا يوجد مذهب صحيح في الفن ، لأن الناس يتعبون من كل شيء ، وينتهون الى الاهتمام بكل شيء ». وعلى الرغم من هذه التحفظات ، فقد قصد فاليري في كثير من أبحاثه العديدة ، التي تتوّج دروسه في « الكوليج دي فرانس » وتميّزها ، تحويل وإضاءة سر الخلق الشعري واللذة الشعرية . ومن جهة أخرى ، فإن هذا البحث لا يمكن ان يشبه بأي علم كان ؛ فإذا كان علم لذة ليست نهايته شيئاً آخر غير ذاته ، وقد ارتفع شيئاً فشيئاً الى علم الجمال ، وتوصل اخيراً الى استخراج جمال مجرّد ، ونوع من القواعد تُقاس بالنسبة لها القيمة الجمالية للأعمال الأدبية ، فإن هذا العلم لا يكتفي بالملاحظة ليستخرج القوانين ؛ وهو أيضاً خلاق ، حتى إنه ولو كان يتخطّى غرضه بالاستدلال والاستخلاص ، فهو يخلق قوانين تمرّ من الفن العلمي للكلمة الى المعنى الشرعي ، وتُخضع الشاعر لقيد جديد مخصب. وليس الشاعر عالماً وحسب بل معلم بشكل غير مباشر . إنه يضع مثالاً أعلى للجمال ، يجمع أشكال الفن التي يبعدها ، ويُخضع الحرية الشخصية ، وينتج « مادة حساسة من اللذة.. على اتفاق تام مع تبصّر العقل وأحكامه ، وتناغماً للحظة مع ما تكتشفه الديمومة بتمهّل ». إن علم الجمال الذي « اعتبر استنتاجاً قاطعاً لبعض المبادىء الواضحة » يتبدّى إذن « إبداعاً يجهل أنه إبداع » . وفاليري الجمالي يدرس الفن الذي

يهدف الى الخلق أكثر مما يدرس طبيعة وجوهر الجمال الذي يحدّده بشكل عابر بطرق لا تتوخّى سوى اقتناص مظهر من مظاهر المسألة .

وواضح أن كل تحقيق عن غايات الشعر يعدّ باطلاً، طالما كانت احدى صفات الفن الأولى هي المجانية . « ليس هناك من غاية » ؛ والطرق تهمّ أكثر من النتائج. وأكثر الفنون صفاء هي التي « تنفصل عن كل استدلال » وعن كل عمل دلالة » . وفي حقل الفن « يرتفع الحقيقي الى مرتبة تواطؤ مطبّق بدقة » ؛ والشعر بالنسبة للغة النثر النفعية كما هو الرقص بالنسبة للسير ، وهو نشاط مجاني، ولكنه يحتوي مالا يُحصى من الإمكانات، أكثر مما يحتويه النشاط الذي يسيّره الانتاج والفعالية. ويعتنق فاليري كذلك مذهب مالارميه ، ويرى مثله ان الشعر لعبة ، ولكن قيمة العناصر الانسانية المطروحة للبحث ، والعاطفة الدينية ، أي الالتزام الذي يخضع له الشاعر ، تجعل من هذه اللعبة طقساً دينياً ، والشعر كاللعبة ، وكالطقس الديني ، ليس له من هدف محدد . انــه هو القانون الخاص لذاته ، وهو غايتـــه الخاصة ، وهو يخلق احتياجاته بدلاً من ان يتقبلها من الخارج .

غير ان من يقل باللعبة او بالطقس الديني يفارض قاعدة ، وبالتالي قيـــداً . ويعتمد فاليري على العقـــل ، حتى في بنـــاء القاعدة التي بناها المشرعون الكلاسيكيون على التقليد خصوصاً ، والتي فرضها البرناسيون دون ان يبرروها، وذلك برد فعل غريزي ضد بعض الشعراء الرومانسيين . فالاختراع والخيال هما – في نظره – صفتان بدون قيمة ، صفتـان طبيعيتان على الاطلاق ، وغريبتان تماماً عـــن خلق الجمال . فعلى الشاعر ان ينظّم الفوضى المجرّدة والمتناقضة في « أفكارنا » ، وعليه ان يُحلّ الاعتبار الثابت المستمر للمجموع محلّ « الحادث » مهما بدا مغرياً للوهلة الأولى ؛ وعليه ان يختار ، أي ان يبعد ، وقتياً على الأقل، ازدحام الأفكار ، والصور ، والايقاعات ، والاحساسات من كل نوع ، والقواعد وحدها هي الـــتي تسمح له باقامة هذا السدّ بطريقة افضل ، او بمباشرة هذه التصفية .

« إن الطرق المحددة ، والقوانين والنسب ، وقواعد التناغم ، والنصائح في التأليف ، والأشكال المنية ، ليست (كما هو الاعتقاد الشائع) طرقاً محصورة للخلق . ان هدفها العميق هو ان تستدعي الانسان الكامل المنظم ، الكائن المصنوع ليعمل . ولما كان كاملاً ، فإنه ببطئه ، وبعمله نفسه ، يفرض ذاته في انتاج الأعمال الفكرية . يمكن ان تكون هذه القيود كلها اعتباطية : ويكفي انها تزعج المجرى الطبيعي المتناقض للهذيان او الخلق المتتابع » .

إذن ، فالقيود المتنوعة هي اولاً وسائل نافعة للشاعر ، لأنها تحصر انتباهه وتدفع فكره الى استعمال اكثر كلماته صحة وهي تسمح للفكر ، بكل ما فيه من سمو ، وكل ما فيه من أصالة ، وكل ما فيه من جوهري ، بالتغلب على ذاته ، بكل ما فيها من مبتذل ، وكل ما فيها من فقر ، وكل ما فيها من سطحي . وهي تسمح له « بالتخلص من الاعتباطي المضطرب بالإرادي الواضح المحدد » . وإنها اذ تمنعنا من التعبير « عما نريد قوله » تجبرنا على ابتداع فكرة غير متوقعة ، ليست هي الفكرة التي توحي بها عاداتنا ، وحاجاتنا ، وخبرتنا ، وعواطفنا ، ولا نلبث ان نكتشف انها ليست سوى « جزء من الأفكار التي نحن جديرون بها » . وللقواعد ايضاً فضيلة كبرى ؛ ففي غزوة الشك الفكري الذي ارتضته العقول منذ نهاية القرن التاسع عشر ، ففقدت الايمان ورفضت عبادة العلم ، تقدم القواعد للارتيابية حصناً منيعاً مهما بدا في الظاهر هشاً ضعيفاً .

لقد كان موسيه على ارتياب بفكره ، وحتى بقلبه ، ولكنه مع ذلك رأى في هذا الارتياب، في « *Souvenir* » التأكيد الوحيد للواقعي. وكان اكثر ارتياباً بمشكلة التعبير بإطالته تأملاته ، ولقد كان أوفر حظاً لو ترك المادة تتبدل او تتلاشى ، فالشاعر يستطيع ان يتعلق بالقاعدة الثابتة ، المجانية ، المنيعة ، التي يقترحها لنفسه . ولقد شعر ليكونت دي ليل بهذا شعوراً تاماً ، فقاده ارتيابه الشامل الى عبادة الجمال؛ ولكن هذا الجمال كان مبهماً جداً. وحلت عند فاليري

محلّ هذا الابهام قواعد دقيقة في وظيفة مقاومة الارتيابية: « لا ارتيابية ممكنة بالنسبة لقواعد لعبة » . وهذه القواعد تؤمن العمل الأدبي ضد النسيان وضد الاحتقار أفضل مما يؤمن له ذلك الخلق الفلسفي او العلمي ، حيث تقوم بالعبء فكرة يمكن تبديلها او تخطيها على الدوام . وكان بوفون، بعد ماليرب ، في خطابه عن الاسلوب قد وجد تبريراً في استنتاجه . وفضلاً عن ذلك ، هل يستطيع الإنسان ان يحقق شيئاً آخر غير الكمال الذي وضع أولاً هو نفسه قوانينه ؟ والإنسان ، في يأسه لبلوغ كمال خارجي، لا يستطيع النجاح إلا انتصر بهذه اللعبة، بموافقة الصعوبات بحسب قياسها. وإننا نرى كيف ان جمالية فاليري من هذه الناحية ، تعتمد بقوة على فلسفة للانسان ، وهو ، لكي يسير في وجهة معاكسة، ينطلق بالضبط من النقطة نفسها التي انطلق منها باسكال في *Pensées* ».

والقواعد تجبر على الاختيار من كتلة لا قيمة لها من اقتراحات الفكر، وهي وحدها التي تقدم للانسان غاية مضمونة ، وللعمل الأدبي إمكان مقاومة الارتياب او تطور الذوق . وهي الى ذلك تخلق الجمال .

« لن أذهب الى القول مع جوزف دي ميتر بأن كل ما يضايق الانسان يقوّيه . فقد يكون سها عن بال دي ميتر وجود احذية ضيقة . ولكن في ما يتعلق بالفنون ، فإن هذا الأمر يوافقني بالتأكيد ، لأن الأحذية الضيقة تدفعنا الى اختراع رقصات جديدة كل الجدّة » .

« ان الشاعر هو من تعطيه الصعوبات الملتحمة بفنه أفكاراً – وليس بشاعر من تمنع عنه هذه الصعوبات الأفكار » . ليست هذه فكرة جديدة ، وغالباً ما مررنا بها ، ولكن فاليري يعبّر عنها بقوة مميّزة ، ويبرّرها بالملاحظة الدقيقة لسير الفكر الخلاق .

« إن الفكرة الغامضة ، والمادة ، والدافع الكثير الاستعارة ، وحسن السبك، محطمة على الأشكال المنظمة، والحصون المنيعة للعروض الاصطلاحي ، تولّد أشياء جديدة وصوراً غير متوقعة . ففي اصطدام

الارادة والعاطفة بفقدان حس التواطؤ نتائج مدهشة » .

ويتساءل فاليري في ما يختص « بأدونيس » لافونتين عن مصدر « العناد الذي جعل شعراء جميع العصور ... يرضون بحمل السلاسل » . ومن الواضح ان الخضوع للقواعد ، هو في الواقع ، « إبعاد لعدد لا يحصى من الامكانات الجميلة »، ولكنه كذلك « استدعاء من البعيد البعيد لمجموعة من الأفكار الجميلة لم يكن ينتظر ان تدرك » ، وهو خصوصاً معارضة مقاومة سطحية ، ولكنها ضرورية لتعبير العبقرية في شكله الكامل ، وهو ضبط النفس لمعالجة التعبير ، والانفعال ، والإحساس ، مدة طويلة ، للشعور بجميع التنوعات قبل اختيار ما هو اكثر تعبيراً ، وخصوصاً فهم جوهره ، وهو إجبار كسل فكرنا الطبيعي ، وميلنا الى الاكتفاء بالقليل ، على تعميق الفكرة حتى استنزاف عصارتها . وما همّ في هذه الشروط ان تكون القواعد اعتباطية ؟ أوليس بالضبط ، لأنها اعتباطية ، وغريبة تماماً عن الموضوع ، تستطيع ان تقوم بدورها الذي هو وضع القيود ، على افضل وجه ؟ ولقد عمل فاليري على تبرير القواعد الخاصة كما فعل المشرّعون الكلاسيكيون ، او وسائل التعبير كما عمل الكثيرون من الرمزيين. ويكفيه ان تكون القواعد قيوداً . ولا مجال لمناقشة قواعد اللعبة او تبريرها .

وفضلاً عن ذلك ، فإن فاليري لا يخشى من التأكيد – وذلك بتناقض مدهش – ان القواعد التي تبدو لأول وهلة غريبة ، وعدوة حتى لشخصيتنا الصميمة ، هي في الواقع ، تأكيد صارخ لها . فلا أفكارنا هي أفكارنا ، ولا خيالنا هو خيالنا ؛ وما هو نحن هو الارادة التي نقابل بها شبح ذاتنا ، كما ان أثبت تأكيد للحرية هو قدرتنا على سنّ قوانين لأنفسنا ؛ وإنما نحن نثبت ذاتنا بسنّ قوانين لها . ولا شيء يخوننا اكثر من هذا التساؤل : لماذا نحن مصنوعون غريزياً ؟ : « إن أفضل ما تعمله هو شرك لا مناص منه » . « وهذه المسافة التي تجعلها غرابة القواعد كبيرة جداً بين « الفكرة الأولية والتعبير النهائي » هي سبب الكمال الراسيني (نسبة لراسين) ، بفضل العمل الذي تدفع الى تنفيذه ،

للانتقال من الانفعال او الغرض ، الى انجاز التعبير . ومـــن جهة ثانية ، فإن المعركة الطويلة التي علينا ان نخوضها ضد القيود التي فرضناها على انفسنا ، تجبرنا على التغلغل في اعماق نفوسنا ، والكشف عن « الأنا » الكثيرة العمق ، الـــتي يخفيها تنفيــذ سريع تحت « الأنا » المبتذلة ، « الأنا » السطحية . وبفضل هذه القيود تمكن البعض من التغلغل في نفوسهم مسلحين بوسائل اصبحت اعضاء لهم ، وهم اقوى من اي وقت آخر ليكونوا هم انفسهم » .

ولكن ليست كل قاعدة جيّدة . وافضل القواعد هي التي تؤخذ من تحليل « اللحظات المؤاتية » لدى الشاعر ؛ وهو يعرف وحده اي نوع من القيود يجبره على التعبير الصحيح . كذلك فإن هذه القيود هي فردية جداً ، وكما هي الحال في التمرين الديني ، فإن النظام يكون اكثر فعالية بمقدار ما هو مطبّق بطريقـــة افضل على الصفة الاخلاقية الخاصة بالمؤمن . وفي حقل الفن ، فعلى الشاعر نفسه ان يتبنّى – وفق مزاجه – القواعد العامة ، وان يخترع حتى المسوح الخاصة ، لعدم وجود مرشد روحي كثير الفطنة .

وأخيراً ، فإن هذه القيود التي تناقض الحياة في المظهر ، هي اعلان دقيق عنها . وإن الحياة ، في الواقع ، تتميّز بالقانونية ، والعودة ، والايقاع ، والنظام الرتيب الثابت . وقيود القافية ، والتقطيع ، والايقاعات ، هي الـــتي تُدخل الايقاع الحيوي الضروري في فكرة ابتعدت عما هو حيّ بصلابتها المنطقية ، او تخلصت من قوانينها العميقة بفوضاها . وليس في هذا أقل تناقض للشعر الفاليري .

واذا كان الشعر هو اكثر الفنــون كمالاً ، إن لم يكن اكثرها صفاء ، فذلك لأن عليه ان يخضع لأكثر القيود تنوعاً ، ولأكثر المتناقضات وأوفرها عدداً . أوليس عليه ، في الوقت ذاته ، ان يخضع لضرورات الفكرة او العاطفة ، والايقـاع ، والتناغم ، واللغة ، والنظم ؟

فالشعر إذن لعبة لا مناص من قواعدها ، وهو لا يعيش إلا في القيود . فـلا ينبغي ، والحالة هذه ، نشر اي فن شعري جديد الآن . وقيمة التقليد تكمن في

انه تقليد وحسب . وكان باستطاعة اي تقليد آخر ان يقـوم بالعمل . وفاليري ليس مجدداً في الشعر ، ولم يقترح أية طريقة جديدة .

وإذا فهمنا الشعر على هذا النحو بطل ان تكون غايته الوحيدة بلوغ الجمال، او ان التفتيش عن الجمال لا يعود سوى وسيلة ، لا نهاية . ونهاية الشعر ، بمقدار ما له من نهاية ، هي ان تكون خصوصاً « تمريناً » للشاعر . وقيمة الشعر ليست في نتاجه التـــام : القصيدة ، ولكن في صناعته ، وفي العمل الذي انتجـــه . « واخيراً ، يساوي كل شاعر ما يساويه من انتقاد (لذاتـه) » . والانسان لا يعي ذاته إلا بالنضال ضد العقبات . وبالتأكيد ، تستطيع الطبيعة ان تقدم لنـا وسيلة اكتشاف ذاتنا ، ولقد رُدّدت هذه العبارة كثيراً ، وستاندال مليء بها . ولكن الفن هو تجربة متساوية القيمة . والواقع ان الشاعر مجبر في نضاله القاسي ضد الصعوبة التقنية ، وغريزته باستمرار ملجمة او منحرفة ، على افتراض الف مشكلة تدفعه الى البحث ، وفي أغلب الأحيان الى اكتشاف « عمـل فكره » ؛ ولا يخفي عنـــا فاليري ان هذا ما يهمه من حيث هو انسان . والعمل الشعري لا يكشف الانسان للشاعر وحسب ، بل يبدّله : « ان الاعمال الادبيـــة ، في طريقتي ، تصبح وسيلة لتحسين كائن كاتبهـــا بردّ الفعل » . واذا كان الشاعر لا يكتب إلا لذاته ، فإن هذا الاكتشاف للذات ، او هذا العمل للفن في الذات، يكون شيئاً نسبياً بسيطا ، غير أنـه ينبغي للشاعر كذلك ان يسعى لارضاء الجمهور ، سواء كان هذا الجمهور هو الاغلبية أم النخبة. وهذان الهدفان: التمرين والارضاء ، هما في الواقـع، متناقضان . وان كان لا بـد من التضحية بشيء من معرفة «الأنا» فيبقى ان هذه المعرفة هي بالنسبة لفاليري ، النتيجة المثمرة للعمل الشعري . ليست المواضيع سوى مناسبة للتمرين ، ومباراة مجانية تسمح بقياس قواها وفهم طبيعتها . وهكذا يمكن ان يكون العمل الأدبي « الأكثر تفاهة » مناسبة تسمح « بامتلاك جميع الطاقات النقيضة الموجودة فينا » . من هنـا ينشأ الشبه المتواتر بين الشعر والرقص .

وللأسف ، فإن هذا العمل المنهك ، الذي هو ثمرة الطموح الشعري اكثر مما هو سبب له ، إن كان يسمح للانسان بالانتصار على ذاتـه ، فيمكنه كذلك ان « يستنزف منه السرور الطبيعي لكونـه شاعراً ، ولا يترك له » بالنتيجة ، إلا كبرياء من لا يعرف الرضى ابـداً » . وإذا كان الجمال هو « ما يبعث اليأس » ، فذلك يعني ان معرفة النفس لا يمكن ان تتمّ إلا بالموت .

ولا يستطيع الشعر ان تكون له قيمة التمرين ووسيلة الاكتشاف الداخلي إلا إذا انصرف الشاعر الى الخلق بملء ضميره . وكثيراً ما يعود فاليري الى هـــذه النقطة من مذهبه ، وإنه ليلحّ عليها إلحاحاً .

والإلهام في نظره — او ما يسمونـه إلهاماً — يجب ألا يلعب دوراً في الخلق الشعري . وما الالهام — بحسب فاليري — إلا هذه الحالة الثانوية التي يمّحي فيها الضمير الخلاق امام الميكانيكية الدماغية . ومما لا شك فيـه ان الفكر هو الذي يملي على الشاعر أبياتـــه « الملهمة » ، ولكن القسم الأكثر لافردية في فكره هو الذي يمليها عليه ، على الرغم من الظواهر الكاذبة . ان الغريزة هي القسم الأكثر حيوانية فينا والأقل نبلاً . والاختراع التلقائي مطبوع « بسهولته ، وهشاشته ، وعدم تلاحمه » . ونكون غافلين حقاً عندما نسمح لأنفسنا بـــأن تغزوها هذه الأعشاب المجنونة في أذهاننا ؛ لأنها لا تستطيـع ان تمثّلنا . ان هذه الاختراعات هي كأحلامنا ، ويرفض فاليري رفضاً قاطعاً ادعاء الذين يزعمون انهـم يحللون فيها ذاتنا الحقيقية. والحال ان « الشرط الحقيقي لشاعر حقيقي هو ما يميّز حالة الحلم تمييزاً أفضل » . ان الروائع الأدبية « لم يُحصل عليها الا باستعمال متعقـــل إرادي لوسائل مقـــاومة خلقنا المباشر والمستمر للتنـــاسبات ، والملاقات ، والدوافع ، .. » . ويشبّه فاليري الالهام بالنشاط المنخفض لميكانيكية اذهاننا. « ان الالهام هو الافـتراض الذي يحوّل الكاتب الى دور الملاحظ » ، ونستطيع القول،إلى دور كاتب المحكمة، وهذا مايقوله فاليري في مكان آخر عن«الوسيط». أما الذين يحترمون الالهام فيعترفون بأن « ما لا يكلف شيئاً هو مـــا له القيمة

الكبرى» ويسلمون بأننا نستطيع ان«نتمجد بما نحن لسنا مسؤولون عنه ابداً».

فينبغي لنا ، بعيداً عن التبجح بالالهام ، ان « نحمر خجلاً اذا رضينا ان نكون بيتي *Pythie* » وان نسأل الآلهة ان تحفظنا من «الهذيان النبوي ».أوليس اذلالاً للشاعر ألا يكون سوى « عامل نقـل » لكلمات تجيء من مكان آخر . إذن ، فليس هنالك من كلمة ، ولا دور ، ولا فكرة ، إلا ويجب ان يريدها الشاعر ، او ان يقبل بها على الاقل ، في استقلاله التام، وفي ملء ضميره.وفي هذه الشروط وحدها يكون للشاعر بعض الفضل في تتميم عمله كشاعر ؛ وهكذا فقط يكون الشعر له اختباراً ووسيلة معرفة .

وإذا كان الشاعر غير جدير بالسيطرة على التلقائي ، والغريزي ، والمباشر ، والمضطرب ، فلن يكون إلا ساذجاً غير مسؤول . وهو ، إذ يهمه قبل كل شيء إثبات امتلاكه الكامل لذاته ، يفضل الكتابة « بوضوح كامل شيئاً ركيكاً » ، على ان « يولد بواسطة الخوف وخارجاً عن ذاته رائعة من اجمل الروائع » . ومن غير المسلم به ان تقابل « الحالة الشعرية بالعمل التام والمستمر للذهن » . هل تزعج الموسيقي في خلقه الموسيقى الدراسة الطويلة التي قام بها عن مبادىء وقيود فنه ؟ وليس من فن كالشعر يطلب امتلاكاً كاملاً لجميع منابع الذهن ، ونشاطاً دماغياً قوياً ومرتفعاً . كيف نستطيع ان نرفض اصغر ملكاتنـا في سبيل لست ادري أية غريزة لاواعية . ففي اثناء الخلق تمثل للشاعر ألوف الامكانات ، وعليه ان يختار من بينها، على ان يحسب حساب – وقد رأينا ذلك – ما لا عد له من الشروط الـتي يجب ان تكون حاضرة في فكره . ينبغي له ان يحسب للأجل الطويل ؟ وينبغي لفكره النقاد ان يكون على الدوام متنبهاً وحذراً من هـذه العلاقات التي يمتزج فيها الأفضل بالأسوأ . كيف نستخرج الجوهرة من الطين ان لم نكن على أعلى درجة من التيقظ . « الكتابة هي الرفض » . « الكتابة هي الاستدراك » .

« كل شاعر حقيقي هو بالضرورة ناقد من الطراز الأول . واذا كنا

نشك في هذا الأمر ، فذلك يعني اننا لم ندرك قط ما هو العمل الفكري وما هي المعركة ضد تباين اللحظات ، وصدفة توارد الأفكار ، وضعف الانتباه ، والانشغال الخارجي . ان الفكر يتغير تغــيراً مخيفاً ، وهو خادع ومخدوع ، ومخصب بالمسائل التي لا تُحل وبالحلول الوهمية » .

هل يعني هذا انه يجب علينا ان نُبعد كل ما يُولد تلقائيــاً في فكرنا دون ان تستحضره ارادتنا ؟ كلا بالطبع ! فماذا يبقى عندئذ من مادة العمل الشعري ؟ لقد أعطي ما هو جميــل كما أعطي ما هو قبيح . ولكن الأمر ، في الواقع ، لا يتعلق بالتمييز بــين الجيد والسيء ، كما يحملنا فاليري نعتقد في بعــض الأحيان . لا شيء جيد في ذاته ولا شيء سيء في ذاته من كل ما يمثـــل في ضميرنا في الخلق الشعري . والشاعر هــو الذي يعطي هــذه العناصر قيمتها بحسب الترتيب الذي ينظمها بموجبه . والكل يلــب الفضل للتفاصيل . فيأخذ المجرد معنى عميقاً ، كما يمكن ان تسفّ لفظة جميلة . وقد لا تكون العبقرية الا موهبة الفهم السريــع لقيمة تنظم تدفق فجأة بعمل مجموع مـــا زال في طور التكوين . ولهذا تمكن فاليري من القول : « ان الشاعر هو اكثر الكائنات نفعية » . فليس فقط انه لا يلقي مسبقاً بشيء مما قدّم له ، بل يستعمل بالضبط ما يبدو غير ذي قيمة للانسان العادي الذي ينظر الى افكاره كما ينظر الى الاشياء ، وفقاً لعطائها في نظام الحياة العادي . ان الفن يقوم في ان نجد ثانية هذه الثمار المحرومة مــن الحظ ، بارادتنا وملء اختيارنا ، ويقوم في ان نخترع حول « عارض جميل من الكلام » طريقة كاملة حيث يندسّ هذا العارض ، ويقوم دور الضمير والذكاء في رفـــض ، وفي قبول ، وفي مزج ما يقترحه اللاوعي . ولكنه لايستطيع شيئاً بدون هذه البراهين القاطعة الأولية للمصادفة . ولاشيء اكثر مناقضة للخلق الشعري من حرمانه من هذه الفرص ، وهذه الامكانات ، وهذه المصادفات ، وهذه الفوضى . ولقد مات الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر لأنهم أصروا على ابعاد هذه الاشياء من عدم اللياقة . وتحول الذكاء من ناقد ومنظم ، كما يجب ان يكون ، الى خلاق .

إن القيد ، وملء الضمير الذهني ، وصدفة الاختراع ، هي بحسب فاليري – العناصر الثلاثة للخلق الشعري . ويجب ان تدور بين هذه العناصر لعبة مرنة ومعقدة للغاية ، تكون ثمرتها أعجب تمرين ذهني ، وأعظم انتصار لاثبات « أنا » الشاعر .

وأهم المسائل التي يطرحها الخلق الشعري كما صنفناها – هي التي تطرحها علاقات الشكل بالأساس . ولنقل على الفور ان التناقض التقليدي ، بين هذين العنصرين للعمل الفني ، يبدو لفاليري اعتباطياً بحتاً ، ومجرداً على الخصوص في ما يتعلق بالشعر . وان الفضيلة التي ينسبها للقيد تعطي الشكل قيمة نستطيع معها ان نجعله يقول – بدون ان نتجاوز فكرته – ان الشعر ليس إلا شكلاً ، او ان فيه ، على الاقل ، من الشاعرية ، بمقدار ما يكون خالصاً صافياً .

ولغة النثر في الواقع لغة غير صافية ، بالتحديد ، اي ان الكلمة فيها تحتوي ، فضلاً عن قيمتها الرنانة الموسيقية ، وعن قوتها المستحضرة ، معنى عادياً يستميل الذكاء وحده ، والمصلحة العادية التي يعمل الذكاء في خدمتها . ان الكلمة في النثر تأخذ قيمتها من فعاليتها ؛ وهي وسيلة ، ووسيلة وقتية ، انها الصقالة التي تُنزع فور الانتهاء من بناء البيت ؛ انها تُنسى ويجب ان تُنسى عندما يصبح الشيء الذي هو دلالة عنه مفهوماً او متمثلاً . ولغة النثر هي « خليط غير متلاحم الاجزاء من الاستثارات السمعية والنفسية » لا يكاد يُفهم حتى « يسدّ مسدّه رأي معاكس ، وصور ، وعلاقات ، ودوافع » . وان نفهم ليس سوى ان نجعل الشيء يسدّ مسدّ الكلمة .

والحال ان على الشاعر ان يستعمل هذه اللغة غير الصافية ، بينما يُسعد الموسيقي الحظ فيستعمل لغة صافية هي خاصة به . والشاعر ، مجبراً على التعبير بلغة غريبة ، عليه ان ينسى الاستعمال العادي لهذه اللغة .

« ان واجب الشاعر ، وعمله ، ومهمته ، هي ايضاح قوى الحركة والسحر وجعلها تعمل ، وايضاح مثيرات الحياة العاطفية والحساسية

الذهنية ، التي هي مختلطة في اللغة العامية مع علاقات الحيـــاة المادية السطحية ووسائلها . إذن ، فالشاعر يكرّس نفسه ويفنيهـا في تجديد وبناء لغة في اللغة ؛ وهذه العملية الطويلة ، الصعبة ، الدقيقة ، الـــتي تقتضي أكثر مواهب الفكر تنوّعاً ... تهدف الى تنظيم كلام كائن أكثر صفاء وقوة وعمقاً في أفكاره ، وأكثر حرارة في حياته ، وأكثر أناقــة وإثارة في كلامه ، من أي شخص حقيقي » .

إن هذه اللغة الجديدة ، التي ليست موادها سوى مواد النثر ، تتمارض معه قبل كل شيء ، في انها بعيدة عن ان تتلاشى بفعاليتها نفسها ، وهي تخلق الرغبة في ان تؤخذ ثانية في العبارات ذاتها . « ندخل العالم الشعري في اللحظة التي نشعر فيها بالحاجة للانحناء بدون كلل امام رنين وإيقاع الكلمات التي تبدو انها لم تقـل بعد كل شيء » . ان الكلام الشعري يبقى ويمتد الى غير حد ، وليس له غاية ولا نتيجة سوى فرض وجوده . « إن القصيدة لا تموت لأنها عاشت : إنها مصنوعة، صراحة ، لكي تعود فتولد من رمادها ، وتصبح ثانيــة على الاطلاق ما صارت اليه . وهذه الصفة « العجيبة المميّزة بين جميع الصفات » هي نتيجة الغرض الذي تتوخى اللغة الشعرية التعبير عنه ؛ فالشعر هو « تجربة تقـديم أو إحياء (هذه الأشياء او هذا الشيء) الـــتي تحاول بغموض التعبير عن الصراخ ، والدموع ، والمداعبات ، والقبلات ، والتنهدات ، الخ... » والتي يبدو انها تريد التعبير عن الأشياء بما فيها من مظاهر حياة او تصميم مفترَض . إن فاليري يقدم هنا تعريفاً قد يكون أفضل تعريف لغاية الشعر الرمزي ، إن لم يكن لوسائله . وهو يعيّن بشكل عجيب حدود الشعر كما يفهمه ، وكما فهمه أغلب الرمزيين .

ولكي يعبّر الشاعر بهذه العواطف المبهمة بكلمات، عليه ان يتخذ تجاه اللغة موقف الناس البدائيين الموغلين في القدم، وعليه ان ينتشي بنغمتهم، وبموسيقاهم، وبالايقاع الذي يستطيع ان يخلقه ترتيبهم ، وان يتخلى عن عقلانيته التي تهبط بهم الى درجة الآلات السهلة . وبهذا يخلق السحر الذي استسلم له الانسان الأول

ليسحر بالتالي القارىء . وقد لا يستطيع الشاعر ايجاد هذه الحالة البدائية إلا بعقلانية سامية ، تتخطى التجريد الطبيعي للانسان الحديث الوسط ، وتنتهي بتعرية ذاتها او بملاشاة نفسها . وهذه هي حالة مالارميه الذي توصل « بالمقارنة الخارقة ، المفرّدة بنوع غريب ، وحتى المذهلة ، بين الكلمات وبين الحالة الموسيقية للشعر وامتلائه الفريد» الى بعث الإحساس بما هو أكثر عظمة في الشعر الأصيل : الطريقة الموسيقية . يجب على الشعر ان يُنتج قبل كل شيء ، بالكلمات الصافية « السحر ... هذا الإحساس بالنشوة دون تركية » . وللحصول على هذا التأثير ينبغي للشاعر ان يؤمن بقوة الكلام «وان يؤمن بفعالية نغمة هذا الكلام أكثر من إيمانه بمعناه » . والشاعر وثني بعبادته الكلمة الإله . والموضوع الكلمة هو إله ، وليس علامة من إله . وبالنسبة للشاعر « لا نفوس بدون أجساد » ، ولا شيء أقل منه زهداً . فالشعر إذن يعارض النثر بطريقة استعمال الكلمات . ومع ذلك ، فإن ما يتبقى فيه قسراً من النثر ، إذ لا يستطيع ان يجرّد المفردات تماماً من محتواها المادي ، هو الذي يشكل ما يدعونه أساس العمل الأدبي . والجاهل — وكم من أسياد في الدراسات الأدبية هم جهّال بالنسبة لهذه النقطة — يعتقد ان هذا الأساس موجود سلفاً كبرهان قاطع لاتقان العمل الشعري ، ويتمثل الشعر نوعاً من الثياب البرّاقة ، على شيء كثير او قليل من الاتقان ، يُلبسها الشاعر فكرته. هكذا كان يفكر بوالو ، أما فاليري فيعارض بقوة هذا المفهوم ويلحّ على الأهمية الوسطية في الشعر لما يشكل الأساس .

« إن معظم القراء ينسبون الى ما يسمونه « الأساس » أهمية كبرى ، بل وينسبون اليه أهمية أكبر كثيراً من أهمية ما يسمونه « الشكل » . ولا يخلو الأمر من ان البعض لهم عاطفة مغايرة جداً ، فينظرون الى ذاك المفهوم نظرهم الى خرافة محضة. ويعتبرون بجرأة ان هيكل التعبير هو نوع من الواقعية ، وما المعنى او الفكرة سوى ظل له . ولعشاق الشكل هؤلاء نقول : إن الشكل على الرغم من كونه موحى به دائماً

او مفروضاً بفكرة ما ، فإن له قيمة ومعنى أكثر من كل فكرة . إنهم يعتبرون في الاشكال قوة وأناقة الأعمال ، ولا يجدون في الأفكار إلا تلوّن الحوادث » .

وخلافاً للرأي الشائع ، فإن أفكارنا ليست أكثر واقعية ولا أثمن من الشكل الشعري. ولما كانت أفكارنا نتيجة الصدفة، والحظ، وتأثيرات جسمنا الغامضة، والبصر ، والعادة ، فإنها لا تستحق احترامنا كما يستحقه الشكل الشعري الذي عرف الشاعر كيف يخلقه في أسمى درجة من درجات ضميره الذهني . والشاعر بعيد ايضاً عن ان تكون له فكرة مسبقة يترجمها الى كلمات ، بل انه يكتشف فكرته بمقدار ما تنتظم الكلمات ؛ وهو مع ذلك امام عمله الواعي كالقارىء الذي يكتشفه ؛ وليس للقارىء ان يتساءل عما أراد الشاعر قوله، إذ ان الشاعر لم يرد ان يقول شيئاً ، وليس له ان يدهش من تكاثر تأويلات الشعر الممكنة ، اذ ان هذه ايضاً ليس لها من لغز تحله ، وهي لا تحتوي الحل من نقطة البداية . وما كان قط غرض الشعر ايصال بعض المفاهيم المحددة لأحد من الناس ، هذه المفاهيم التي يجب على النثر ان يكون كافياً للتعبير عنها . ولنكرر ان القصيدة لا تقدم من حقيقة غير وجودها .

إن الشكل هو « هيكل الأعمال الأدبية » ، وهو - لا الفكرة - ما يؤلف البنية المتينة الجديرة بمقاومة الزمن ، وبدونه لا تكون الأفكار سوى لحم رخو لا عضوي . وهي وحدها القسم المتين المقاوم في العمل الأدبي . والعمل الأدبي السيء وحده يمكن ان « يتحول الى موضوع » دون ان يترك جانباً ما فيه من جوهري .

وفضلاً عن ذلك ، فإن العلاقة بين الفكرة والتعبير ليست أبداً ما يعتقده بوالو الذي يقول: « ان ما يُفهم جيداً يُعبَّر عنه بوضوح » والواقع ، ان ما يفهم جيداً ، في واقعيته العميقة الدقيقة ، هو كنظام للعظمة ، وكنظام لطبيعة ما ، ليس له من قياس مشترك مع ما وضعت الكلمات للتعبير عنه . لقد طبقت

الكلمات على المفاهيم السمجة للحياة العادية ، وهي غير خليقة بطبيعتها للتعبير عن الواقعي في جوهره . وتزداد خطورة عمل الشاعر في الكلمة بمقدار ما يفهم فهماً أفضل الشيء الذي يجب التعبير عنه .

ومهما يكن من أمر هذا التناقض يبقَ ان الشعر هو ، قبل كل شيء ، اعلان عن وسائل التعبير ، وتاريخ الشعر الحقيقي يجب ان يكون تاريخاً للوسائل لا للمواضيع والميول العاطفية او الفلسفية ؛ وهذه أمثولة كبرى تعطى لمؤرخي الأدب الذين كثيراً ما ينحرفون نحو تاريخ العادات والأفكار والناس .

والحق يقال ان الشكل والأساس يختلطان في الشعر . « فليس هنالك من زمن للأساس وزمن للشكل ؛ والتركيب في هذا النوع لا يناقض عدم التنظيم او عدم التناسب وحسب ، بل التفكك ايضاً » ، واذا كان المعنى والرنة (او إذا كان الأساس والشكل) يستطيعان بسهولة ان ينفصلا ، الواحد عن الآخر ، تفككت القصيدة . « ان عمل الشكل هو الذي يخلق الأساس . وما يصنع « عظمة الشعراء » هو « ان ينتزعوا بقوة بكلماتهم ما استشفوه بضعف في أفكارهم » ، والايقاع هو الذي يتخذ معنى شيئاً فشيئاً . وعمل الشاعر كله هو ان يُحدث – عجائبياً – هذا الاتحاد الذي لا ينفصم بين الكلام والفكر ، وبين النغمة والمعنى . واذا كان هذا مستحيلاً ، فالشاعر

« اذا كان شاعراً حقيقياً يضحي في سبيل الشكل (الذي هو اخيراً النهاية والعمل نفسه مع ضرورياته العضوية) بهذه الفكرة التي لا يمكن ان تنسكب في قصيدة ، اذا كانت تفرض للتعبير عن ذاتها ، استعمال كلمات او ادوار غريبة عن اللهجة الشعرية » .

وخلافاً لرأي بوالو ، يعلن فاليري في ما يتعلق بالقافية والعقل ، ان « العقل يريد من الشاعر ان يفضل القافية على العقل » ، ولكن هذه التضحية لا تحدث إلا نادراً ، إذ ان الشاعر يكون في اثناء الطور الخلاق بكامله، فريسة لهذا التردد الممتد بين النغمة والمعنى » الذي يجب ان يخلد حتى في القصيدة المكتملة .

فعلى الشاعر اذن ان يخلق الشكل مع الأساس في وقت واحد ، على طريقة الحائك الذي لا يستطيع ان يفصل في نسجه بين الوجه والقفا من قماشه ، وعلى طريقة البنّاء الذي لا يستطيع ان يبني إلا وجهي الحائط معاً . فالشكل والأساس هما في الشعر مظهران مختلفان لشيء واحد ، كاللون والامتداد ، واحدهما يلزم للآخر ، والشعر السيء هو الذي تُلاحَظ فيه فرجة بين الفكرة والتعبير . والفنان الحقيقي يخترع وهو ينفذ ، واذا حدث ان فرض واحد من هذين العنصرين نفسه اولاً على ضميره ، فأولى بهذا العنصر ان يكون العنصر الشكلي .

وليس الشاعر مع ذلك عامل شكل وحسب ، يفكر بالكلمات كما يفكر الرسام بالألوان والخطوط ، وكما يفكر الموسيقي بالأنغام ، بل هو فيلسوف تلسم فكرته المجردة بنشاط قوي . وواضح ان ليس عليه ان يضع طريقة فلسفية مستقلة عن كل خلق شعري ، وليس عليه ان يترجمها شعراً ، كفولتير او سوللي برودوم . وفضلاً عن ان هذا الانفصال للعمليات الخلاقة يناقض تطور الخلق الشعري الحقيقي – « كانت الفلسفة في الشعر وما زالت الرغبة في لعب الشطرنج بحسب قواعد لعبة الدّاما » – فإن الفلسفة والشعرمتناقضان في غايتها.فالفلسفة تهدف « الى إقامة سلطة وأداة سلطة ، والشعر يحاول ان يولّد فينا حالة ، وان يحمل هذه الحالة الاستثنائية إلى نقطة سرور كامل » . لقد أصبح الشعر الفلسفي مستحيلا. ومع ذلك ، ومن جهة ثانية ، فإن الفلسفة والشعر تزداد عرى ارتباطها قوة.والواقع، او كما هي حالة رمزية « بو *Poe* » او بودلير ، فإن الشعر هو النتيجة المباشرة لطريقة فلسفية، ونظرية «بو» في « الصلابة » ونظرية بودلير في « المشابهات » الصوفية تفترضان كلتاهما ان « الكون مبني على مخطط تكمن هندسته العميقة، على وجه ما ، في الهيكل الخفي لفكرنا » او ان فلسفة الشاعر هذه (تُمارس في عمل الشاعر نفسه » . والشاعر محمول على التفلسف بتعميق أسرار الفن حيث الشكل والشيءيتزجان بحرارة، وحيث يُقامر بملكات الفكر.

والشعر ، والعمل الشعري نفسه ، يقودان الشاعر الى الجمالية التي تقوده بالضرورة الى علم النفس ، ومن هناك الى الميتافيزيقية . وبدون ان يصل حتى الى هذا، فإن فلسفته تكون فلسفة للفن حيث النوافذ مفتوحة على جميع حقول الفكر . فضلاً عن ان اكثر الفلسفات صحة ليست في اغراض تفكيرنا بمقدار ما هي في عمل الفكر نفسه ، وفي تظاهره ومناورته . والفلسفة كالشعر ، بالنسبة لفاليري ، هي مجانية ، وليست سوى ضمير الفكرة ، ولا غرض لها سوى عمل الفكر نفسه . ولهذا فإن الشعر والفلسفة يتحدان عنده اتحاداً وثيقاً. وما الشعر في الواقع ، إلا مأساة فلسفية ، وقد يكون التفكير الشعري هو العمل الفلسفي النموذجي .

إن مذهب فاليري الشعري الذي أعدناه هنا الى خطوطه الكبرى ، تاركين جانباً كثيراً من اللمحات التفصيلية ، هو أعمق المذاهب التي قدّمها لنا مشرعو الأدب . إنه يصر بعض الاصرار على التأثير ، ولكنه لا ينفك عن ايضاح السبب حتى في سر الضمير الذهني . لقد وُلد قبل سنة ١٩٠٠ ، ولم ينقطع عن تأكيد ذاته حتى سنة ١٩٤٠ ، وأرجع الحقوق للقيد الكلاسيكي الذي يوضح الأسباب العميقة ، وأعاه إدخال الذكاء الفكري في العمل الشعري، واستعار من الموسيقى عنفها وعلمها بمقدار ما استعار سحرها ، وعاد بالشاعر الى الحقل الوحيد للفن ، وأقام الشعر في مملكته الحقيقية ، التي تطرد كل ما هو نثر او ما يمكن ان يكون نثراً .

وترك مع ذلك مكانــه كله للصدف ، وللمفاجآت ، شرط ان تحدث هذه اللقاءات العجائبية في حقل الشعر ، إن كان الأمر يتعلق بالأنغام ، وبالايقاعات، والصور ، لا في حقل النثر كالبراعة الروحية للعصور الكلاسيكية. لم يرسم أحد قبل ذلك حدوداً أكثر اتساعاً ، وأكثر وضوحاً ، بين الشعر والنثر .

لقد استعرضنا من بودلير الى فاليري عملاً عظيماً من التفكير في طبيعة الشعر. فتبيّن لنا انه لم يقدم اي عصر لوحة كهذه منــذ سنة ١٦٤٠ - ١٦٦٠ ، ولم

يقيّض لأي بلد من البلدان هذا العدد من العقول الكبيرة التي حاولت ان تتغلغل بهذا العمق الى جوهر الشعر . تُرى هل كانت هذه الابحاث عديمة الفائدة ؟ مما لا شك فيه ان فاليري يعترف هو نفسه ان الرمزيين ، بطموحهم المفرط ، كانوا شبه مسوقين الى الصمت الشعري . ولكنه يقول ايضاً ان العمل المهم الذي تم في هذه « المخابر » الشعرية التي كانتها شتى الندوات الرمزية كان مفيداً لجميع انواع الأدب . وقد يكون في المستقبل أكثر فائدة مما يبدو اليوم . إن كبار كتابنا الكلاسيكيين لم يبدأوا بكتابة روائعهم الأدبية إلا عندما انتهى المشرعون الكلاسيكيون من عملهم المذهي الكبير .

الفصل السادس

النظريات السريالية

من أجل ألا نواجه سوى المذهب ، ومن غير ان نتكلم حتى عن الخلق الأدبي ، علينا في الدراسة التاريخية ان نحسب حساب الترددات والتغيرات التي طبعت الثورة السريالية منذ سنة ١٩٢٠ حتى سنة ١٩٣٠ . ومع ذلك ، فإننا نعتبر المذهب السريالي ككلٍّ متناسق في الزمن ، هادفين في تحليلنا فقط الى فصل عناصر هذا المذهب المختلفة .

إن السريالية هي ، في الواقع ، ثورة ، مثل رامبو ، ولكنها كانت على وجه أكثر وضوحاً محنقة للأدب السابق كله تقريباً . ورامبو نفسه ليس بريئاً منها . أليس هو المسؤول عن ذريتها ؟ وكلوديل ؟ أليس هو الممثل الشرعي لها ؟ أما الواقعية فيجب « التعريف بدعواها » والحكم على الوضع الذي سمح بتفتحها أكثر من الحكم على الأعمال الأدبية ، والحكم على الواقعية والمادية أقل من الحكم على عدم كفاية هذين الوضعين المسؤولين عن الروايات التي تقول بالملاحظة . لا شيء أكثر سطحية في نظر ا. بريتون من هذه الملاحظة المسبقة التي تكتفي بملامسة الواقعي ، وتعتقد انها تعمل عملاً علمياً بوضعها علاقات سبب مؤثر ووصفها إياها بين حالات للنفس اصطناعية ، وأغراض سرّها غير مشكوك فيه . والحق يقال ان الوصافين الواقعيين كانت تنقصهم الجرأة والثقة ؛ فلم يجرؤوا على دراسة حياة الانسان الأخلاقي العميقة ، ولا واقعية العالم الخارجي الصميمة . إن علم النفس

عند الروائيين الواقعيين او الطبيعيين هو « كلعبة الشطرنج » ، يقوده المنطق انطلاقاً من البراهين القاطعة البسيطة المختارة اعتباطياً من حقل في الوعي كثير الضيق، او من أكثر المظاهر ابتذالاً وأكثرها تصويراً للعالم الخارجي. إن المنطق يسود دوماً هذا النوع من الأعمال الأدبية ؛ وما زال الروائيون يعتقدون ان قوانين النفس هي قوانين الفكر ، او بالحري ان الانسان الأخلاقي لا تشكله إلا الظواهر التي تبدو على سطح الضمير . ولا يشك اي كاتب واقعي او طبيعي بالثروات الطائلة التي تخفيها النفس الانسانية في أعماق لا يسودها وضوح العقل ، وحيث خط المنطق لا يقود خطى الباحث .

والواقع ان المنطق البيّن للعالم الخارجي – وكذلك منطق ذاتنا السطحية التي هي خارجية بالنسبة لذاتنا العميقة ، والمعتبر من الخارج كفرض لما هو خارج عن هذه الذات–ليس سوى نظام اعتباطي وتقليدي مفروض على الواقعي.وعلى الفنان ، وخصوصاً على الشاعر ، ان يكشف عن فوضى العالم الواقعية ، وعليه ان يساهم في إسقاط الحظوة اسقاطاً تاماً عما يسمونه غالباً الواقعية .

ويصبح الشعر إذن « تفسيراً للواقعية صادراً عن خلل عقلي » ، وهذا هو ما كان يواجهه سلفادور دالي . والعقل الذي يفرض على الواقعية الضرورية هذه الأطر العادية ، والذي يشوّه شكلها ، عليه ان يفسح في المجال ، لدى الشاعر ، للحظات الفراغ الذهني في المظهر ، حيث الفكر بلا مخطط ، ولا خضوع ، ولا إرادة ، يضع عناصر الواقعي بحسب « خطوط قوة » ليست هي خطوط العقل بل خطوط العالم الطبيعي .

والحالة الشعرية ليست سوى حالة الرفض المنطقي ، والسذاجة ، التي تسمح للخيال المحرّر من القيد المنطقي ، ان يضع بين عناصر الواقعي نظاماً جديداً غير متوقع على الاطلاق ، وان يلتقط القيمة الشعرية للاغراض ، وحالات النفس ، والظروف ، التي كانت مهملة فيما مضى من وجهة النظر هذه . وليس من شيء ، في الواقع ، إلا ويحتوي قيمة شعرية ، كما انه ليس من شيء إلا ويقبل احتواء

قيمة علمية . ومن لغو الكلام ان نقول ان ليس من شيء ولا من حادث إلا وفيه ما يجتذب العالِم. وأكثر الأشياء ابتذالاً في الظاهر ، هي بالنسبة للعالِم ، أكثرها تشويقاً . ويمكننا ان نثبت ان الشعر موجود بقوة في أكثر الأشياء بعداً عــن الشعر حتى الآن. فالمهم اذن هو ان نخلق، قبل كل شيء ، حالة النفس الشعرية ، اي الحالة المخالفة للصواب ، التي تعرف كيف تفجّر الشعر الخفي وتستعمله . ان التعميق والإثراء المستمرين للمادة الشعرية منذ هوميروس يؤكدان صواب هــذا الاثبات . وكل شيء هو شعر بالنسبة للشاعر الحقيقي .

وهكذا يمكن ان يكون الشعر موجوداً بدون تعبير شعري ادبي . إنــه في الأشياء ، وهو موقف أمام الأشياء ، وحالة ذهنية وأخلاقية ، وطريقة للنظر ، وطريقة للتصرف تجاه العالم . فيجب قبل كل شيء ان يُعاش الشعر ؛ ويمكن ألا يعبّر عنه بالكلمات والألوان إلا تعبيراً ثانوياً . ولكن تأثير التقليد المنطقي هو من الكبر بحيث يلزم تمرين حقيقي لايجاد هذه الحالة ، التي إن لم تكن سابقــة للمنطق، فهي على الأقل، غريبة عن المنطق، وهي على كل حال تفكير لاإرادي" خاطىء . والحال ان الأمراض العقلية ، أو بعضها على الأقــل ، تقدم لنا حالة تشوش فكري لاإرادي" يمكن ان تسمح دراسته الواعية للفكر الذي يريــد ان « ينهض شعرياً » بـ « تحديد تكوين مظاهر المعاني اللفظية في خطوطها الكبرى الأكثر تناقضاً » ، وان يقبل إرادياً الأفكار الأساسية الجنونية . إذن فليس من فرق جوهري بين الجنون وحياة الفكر «السليمة». والفكر الراجح والمنطقي ، يستطيع اذا بقي مرناً ، ان يخضع لهذه القواعد الجديدة التي تقود هذه الفوضى الظاهرية. إن الفكر هو واحد ، وانه لتمييز سهل، ومطمئن ، ان نقابل الجنون بذي الفكر السليم .

الفكر هو واحد ، ليس هذا فقط ، بل العالم هو واحد ايضاً . والتنــاقض التقليدي بين الموضوع والغرض يجب ألا يكون شيئاً غير طريقــة ملائمة للبحث والتفكير الفلسفي . وهذا التمييز للعالم الخارجي والعالم الداخلي مبني على المظهر.

وأول فعل إيمان للشاعر هو الاعتقاد بوحدة العالم الجوهرية . « على المدى ، نحن (السرياليين) قصدنا تقديم الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كعنصرين لهما قوة الاتحاد ، في طريقهما ليصيرا مشتركين » . إن الكتابة الذاتية الحركة ليست سوى طريقة من طرق كثيرة تجعلنا ندرك ، وقد تخلصنا من منطقنا الفكري، سير حياتنا النفسية ، وتجعلنا نلاحظ ان هذا السير يشبه تماماً سير ظواهر العالم الخارجي . وبهذا نحصل على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي . والفوضى الخفية نفسها موجودة في الحركة البرونيّة ، وفي نمو أفكارنا المنطلقة على سجيتها . إن الضمير الكامل لهذا الاتفاق هو أحد الشروط الأولية للحالة الشعرية ، والحلم إذا تيسّر القبض عليه في حالته الأولى ، وقبل كل تحويل الى الطريقة المنطقية ، يقدم ، هو ايضاً ، صورة دقيقة لا يستعاض عنها للحياة الفكرية : « إني أؤمن بإيجاد حلّ في المستقبل لهاتين الحالتين المتناقضتين جداً في المظهر : الحلم والواقعية ، بنوع من الواقعية المطلقة ، يفائق الواقعية ، إن جاز هذا القول » . إن إثبات وحدة هوية العالم المجرّد وتنظيمه وسيره ، والعالم المحسوس هو إحدى النقاط الجوهرية في السريالية . والواقع ان العلاقات بين الصور التي تقدمها الحياة النفسية في الحالة الحرة تكشف لنا عن العلاقات الواقعية بين أشياء العالم المحسوس وظروفه . والحلم هو أثمن كشف عن الواقعي الذي هو الغرض الجوهري للشاعر ، وعلى الشاعر بنوع خاص ، ان يعتبر ، قبل كل شيء، اعتماداً على سجيته اللامنطقية

« ان السريالية لم تفرض وجوب اعتبارها حقيقة واقعية إلا لكون مجهودها من حيث مبدئه لم يرمِ الى اختصاص معين . فأنا أتمنى ألا تزول لأنها حاولت ان تكون حلقة اتصال بين عوالم الأمس الشديدة التفكك وعالم الكرى، وبين الواقعية الداخلية والخارجية ، والعقل والجنون ».

يكفي ان تنظر الى الحياة بتجرد ، حياتك او حياة الآخرين ، لتلاحظ ان ارتباط الظواهر الغريب ، وسياقها المجرّد ، وتناقضها ، تقدم أحياناً جميع

مميّزات الحلم . ومظهر الحياة هذا ليس خاصا بهذه اللحظات التي يمكن ان تدوم أياماً عديدة ؛ ومما لا شك فيه انه يجيء ، بنوع خاص ، من معرفة ما يضبط حالتنا النفسية ؛ وهذا المظهر ليس مخطئاً بالضرورة أكثر مما هي مخطئة الصورة التي يقدّمها لنا ، والتي قد تكون — على العكس — أكثر دقة من تلك التي تُدخل نظامنا المنطقي في الأشياء ، او في الحوادث ، وتصورها او تسهّلها اعتباطياً . والشاعر ، على نقيض الانسان العادي ، يجب ان يعتبر هذه الرؤيا كأنها وحدها الصحيحة .

وإحدى النتائج الهامة لهذا الاتحاد ، هي في الواقع ، ان السحريّ والحلم — بكل ما في هذه الكلمة من ابتذال وتقليد شعري— ليسا هرباً ولا ملجأ. لقد أعيد السحري الى الواقعي . وما الحلم سوى مظهر للواقعي . وليس للشاعر ان يهرب في حلمه لينجو من الواقعي ، ولا ان يخترع السحري لينقل القارىء الى عالم جديد . إن الأشياء في نظرة الشاعر المستقلة الساذجة هي سحرية وتقدم مظهر الحلم . والشاعر مادي وواقعي بكليته . ولا حاجة به الى افتراض عالم خاص حيث يسود الشعر ، وحيث يقدم الواقعي أحياناً ، وتحت بعض المظاهر ، صورة غير كاملة . وإن الشعر الحقيقي يرفض هذا العالم المثالي الذي تصبو اليه نفس لامرتين في « *l'Isolement* » ويرفض هذه الشمس الحقيقية ، وتلك السماوات الأخرى ، « وهذا الخير المثالي ، وهذا الغرض المبهم لأمانيّ ... » ، وهو بعيد عن « ألا يكون شيء مشترك بينه وبين الأرض » ، ويعتقد الشاعر السريالي أن كل شيء مشترك بينه وبين الأرض .

إن الفكرة القائلة بأن الشعر هو إحدى الوسائل الأكثر فعالية للتغلغل في جوهر العالم ليست جديدة . ولكن السرياليين أعطوها قوة جديدة . فبالنسبة اليهم يختفي مفهوم الفن ليفسح في المجال لمفهوم الاكتشاف . فالشعر ، قبل كل شيء ، هو وسيلة للتقصي عن العالم : « وكلمة سريالية تعبّر عن إرادة لتعميق الواقعي ، والقبض على الضمير بوضوح شديد دائماً ، وفي الوقت نفسه بشغف

شديد دائماً بالعالم المحسوس » . إن السرياليين وهم يتابعون عمل رامبو ويتمثلون غرض طموحه ، يريدون إحلال طريقـة الفيلسوف محل حدس المتنبىء ليصلوا الى المجهول : « اذا كانت أعماق فكرنا تخفي قوى غريبة جديرة بتكثير قـوى سطحه والانتصار عليها ، فـإن هنالك فائدة كبرى في أسرها » . والحال ان الشاعر وحده يستطيع ان يقوم بعمل الأمر هـذا ، شرط ان يقسر نفسه على الانطلاق الى البحث في هذه الأعماق. وهذا هو التعريف الذي يقدمه ا. بريتون للسريالية بشكل ملخص ، في مقال من القاموس :

السريالية = حركة ذاتية نفسية صافية يُقصد بها التعبير إماشفاهة وإما كتابة ، او بأية طريقة اخرى ، عن العمل الواقعي للفكرة . يمليها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل ، بعيـداً عن كل انشغال جمالي او أخلاقي .

في دائرة المعـارف = فلسفة . إن السريالية مبنيّة على الاعتقـاد بالواقعيـة السامية لبعض أشكال التآلف التي بقيت مهملة حتى مجيئها ، وعلى القوة العظيمة للحلم ، وعلى لعبة الفكر النزيهة . انها تهدف الى هدم جميع الحركات الذاتية النفسية الاخرى،والى التعويض عنها بحل مسائل الحياة الأساسية » .

إن غاية الثورة السرياليـة هي كشف الفكر للفكر نفسه ، و « إدهاشه » بكشف خطأ سيره العادي . وهي تستعمل « طريقة جديدة للتعبير » من اجل الوصول الى طريقـة جديدة للمعرفة ، يكون غرضها في هذه « الأنا » المطلقة ، المستقلة عن عادات الفكر المتغيّرة ، والمخلّصة من التغييرات التي تفرضها عليها ضرورات الحياة الاجتماعية والعادية . وهذا العالم الذاتي يستطيع الشاعر وحده ان « يحاصره ويتّبع خطوطه المعقدة » . وتجيء سلطة فرويد فتدعم هـذه الادعاءات بالنسبة لهذه النقطة .

« يقول فرويد : إن شعراءنا هم أسيادنا في معرفـة النفس ، نحن

الناس العاديين، لأنهم ينهلون من ينابيع لم نجعلها بعد سهلة المدخل للعلم. والشعراء، على الرغم من كل شيء، هم الذين على تتابع العصور، جعلوا الاقتبال ممكناً، وسمحوا بانتظار الدوافع القابلة لوضع الانسان في قلب الكون، وتجريده لحظة من مغامرته الانحلالية، وتذكيره انه بالنسبة لكل ألم، ولكل مرور خارج عنه، مكان للمقصد والصدى قابل للكمال الى غير حد».

وكما ان الشعر هو أداة بحث نفسي وكوني، فهو كذلك مصدر اقاعدة حياتية. وليس هو «صيداً روحياً» فقط، بل انه يبرّر ذاته، قبل كل شيء، لأنه «يوحي... حلاً خاصاً لمشكلة حياتنا»، وهذا الحل هو تحرير حقيقي للانسان. وأسوأ أنواع العبودية بالنسبة للانسان هو ان يكون مقيّداً بطريقة تقدم مظهراً خاطئاً للعالم، وتمنعه من العيش بحرية. وإنه بتحرّره من إله خيالي ينحصر دوره في تبرير عالم آخر، هو ملجأ الكسل والخوف، وبتحرّره من اخلاقية ليست حتميتها إلا اخوة غير معترف بهم لحتمية العقل، فإن الانسان بالنظرة الشعرية العالم، يجد نفسه بكلّيتها، لا أمام عالم أخوي وجد أخوّته الصميمة، بل في وسطه. ويكون قد اكتشف هذه «الفتنة الداخلية» التي يبدو حيالها كل «نشاط متبصر للفكر فقيراً تافهاً». وأخيراً، يسمح له خياله المتحرر بإثبات ذاته في ما يؤلف استقلاله الجوهري. فيستطيع ان يبقي «بحالة فوضوية زمرة رغباته الخيفة أكثر فأكثر»، و «بعدم مطابقة» مجرّدة يترك انسانيته تتفتح وحدها. إن السريالية هي في الأصل ضد الصوفية طالما كان التصوّف يفترض عالماً ثانياً والانتقال من عالم الى آخر. إن الرفض في الصوفية يجنّب الانسان التمزق، ويجعل الشخص متلاحماً في عالم متلاحم. ولا تعود القيمة الدينية منسوبة للمفاهيم غير الواقعية وحدها، او للأشياء التي تكشف عن عالم آخر؛ ولقد استعيض عنها بالفرض الواقعي نفسه الذي لوحظ اخيراً في واقعيته الشعرية والسرّية. والسريالية لا تلغي المدهش بالطبع، بل إنها، على

العكس ، تتــلاقى وإياه في كل خطوة ؛ إن عاطفة المدهش هي الينبوع الحقيقي لعاطفة الجمال . وهذه الدهشة الأبدية تعطي السرور للانسان الذي يكتشف العالم الواقعي .

إن غاية السريالية هي إيقاظ الانسان على رؤية جديدة للأشياء بعدم تنظيم الفكر ، وتكون نتيجتها الانعام على الحياة بمجموعها بموقف جديد حيث تحل المرونة محل الصلابة الديكارتية؛ وتكون وسائلها في القبض على الواقعية النفسية في جوهرها بممارسة الكتابة الذاتية ودراسة الأحلام . لم تقم ثورة هكذا خطيرة خلال مجرى تاريخ أدبنا ، ولكن هذه الثورة هي التابع الأخلاقي لميول بودلير ورامبو الجمالية ، ولدراسات فرويــــد النفسية ، ولتجربة لوتريامون ، وبعض مؤلفات نرفال وأبولينير . انها تمتح أمام الأدب مجالات واسعة. ولكن الاعمال الأدبية لن تتبع النظريات إلا بتدرج طويل الأمد . وما كان ينبغي الانتظار فقط حتى يتبع ذلــــك تطوّر الجمهور ، بل كان ينبغي الانتظار حتى تثبت النظريات نفسها . وأخيراً فإن الإصلاح المقترح يرتبط ارتباطاً وثيقــــاً بالتطور الذهـــني والأخلاقي لدى الجمهور ، لكي لا يظل مستقبله متوقفاً على الظروف السياسية والاجتماعية ، وعلى تغلغل النظريات العلمية الأخيرة في الجسم الأدبي .

الخاتمة

منذ بدء الطور الذي نحن بصدده ، ومنذ أواسط القرن السادس عشر ، نرى المشرّعين يتردّدون بين مفهومين للعمل الشعري : الإلهام الذي يميل الى التخلي عن استعمال العقل ، والصنعة التي تفترض تمرين هذه الملكة . وما زال هذان المفهومان ماثلين في أذهان المشرعين حتى يومنا هذا ؛ ولكنهم يفضلون الآن السعي الى إيجاد حل للتناقض الظاهر بين هذين المبدأين على الاختيار بين الإلهام والصنعة . وبدلاً من ان يُفضي الذكاء الى التنظيم فإنه يفضي من خلاله الى الشكل . حقاً ان دراسة عميقة وشديدة الدقة للواقع الشعري تقود الى الخلط بين التعبير والمعبّر عنه ، كما يميل العلم اليوم الى الخلط بين الطاقة والمادة .

ومع ذلك ، فإن المخالف للصواب ، ومفهوم الايقاع ، يتغلغلان من جديد ، في مفهوم الشعر الحقيقي . ولكن بقي ان نعرف ما إذا كان الايقاع وجوهر الشعر ليسا معاً سلوك الذكاء اللاواعي ، وعنصراً عقلياً بمقدار ما هو طبيعي .

ومن جهة اخرى ، فإن مادة الشعر تميل الى ان لا تكون الحدث او العاطفة في الحالة الخام ؛ فمنذ بودلير اخذوا ينظرون الى الشيء او الانفعال من خلال الذكاء ؛ ولم تعد الصنعة في ان يخضع برهان قاطع لشكل خارجي ، بل في ان يُستخرج من هذا البرهان شكله الخاص . وهكذا نشهد ، طوال اربعة قرون ، تجربة بطيئة وتقدمية لتحويل العمل الشعري الى الوحدة .

ولكننا نخطىء إذا اعتقدنا ان فكرة القانون الجمالي قد ألغيت؛ ومما لا شك فيه ان مفهوم القاعدة، على الخصوص، قد اعتراه الضعف؛ بيد ان اكثر المشرعين جرأة يفترضون قانوناً ، اي علاقة ثابتة بين عناصر الفن . وبدلاً من ان تقوم هذه العلاقات بين مزاج او موضوع وبين شكل للتمييز وصل الينا بالتقليد او فرضته ضرورات عقلية مستقلة، اصبحت اكثر سرّية ، واكثر تعميقاً ، لأنها اكثر غموضاً ، واكثر دقة لأنها اكثر خصوصية بكل حالة، ولكنها ليست اقل عجرفة . وتحوّل المذهب الشعري من الكاثوليكية الى البروتستانتية، البروتستانتية المتحررة ، لا الكافرة .

ومهما كانت قيمة الأعمال الشعرية ، فلا شك ان المذاهب قد احرزت تقدماً كبيراً في اربعة قرون ، وانها قد استفادت من مذاهب المعرفة الفلسفية ، والأدبية ، والفنية ، حتى العلمية . وانتظمت القوانين الشعرية ، أكثر فأكثر ، في سلك الفنون الأخرى ، والعلوم المختلفة ، وفي علم النفس بنوع خاص ، واستعاضت عن قواعدها الضيقة الاستقرائية بتطبيق وجهات نظر عامة جداً ؛ اضف الى ذلك ان الموهبة الشعرية كانت قد عُزلت عن المواهب الجمالية ووضعت في مصاف أسمى المواهب الانسانية . وبالتأكيد ان رونسار كان قد بوّأها هذه الدرجة السامية ، ولكنه لم يمنحها هذه المرتبة إلا بفعل إيمان . وبالعكس ، فإنَّ السرياليين ، بعد رامبو ، رأوا فيها طريقة فريدة للاستقصاء الذهني ، طريقة موازية للعلم ، وأحياناً مستندة اليه ، وهي تفضله في ايصال عالم الانسان الى الحقيقة .

إن غرض هذا البحث الطويل عن الشعر قد تغيّر قياسياً . فالمسائل الدقيقة التي كانت تقدمها اللغة، والاسلوب، والأنواع، واللياقات ، والتركيب ، الخ.. قد اختفت شيئاً فشيئاً ، وفُسح في المجال لمسألة طبيعة الشعر الصميمة . وسعى المشرعون ، أكثر فأكثر، الى حصر حقل الشعر الخاص وجوهره ، بمعنى ان هذه المسألة هي وحدها المهمة ، وانه إذا ما وُجد لها حلّ وجدت المسائل الأخرى

حلاً لها بشكل طبيعي .

اما فيما يتعلق بأنواع النثر ، فقد رأينا قوانين جديدة توضع شيئاً فشيئاً ، دونما عودة الى اي تقليد ، قوانين تختص بأنواع هي نفسها جديدة : الرواية والنقد مثلاً ، او انواع مجدّدة بكليتها كالتاريخ .

وإذا ما اعتبرنا علاقات النظرية والممارسة ، رأينا انه نادراً ما كان الأشخاص أنفسهم مشرعين كبارا وفي الوقت نفسه ممارسين كبارا ، إلا في بعض الأنواع كالتاريخ والنقد ، حيث يجد المشرع نفسه مجبراً الى حدّ ما ، على وضع الطريقة الخاصة التي يستعملها ، وعلى تبريرها وضبطها ، إذ ان هذه الطريقة هي عنصر جوهري في عمله الأدبي. كذلك ، فإن أحقاب الخلق الكبير والتقدم الكبير من جهة النظرية (حقبة بلزاك – شابلان ، وحقبة ١٦٧٥ – ١٧٣٠ ، وحقبة مدام دي ستال) هي غالباً فقيرة بكبار الفنانين . ويبدو انه لكي يتمكن التفكير من التطور على مهل ، يجب ان يكون الخلق المتوسط على شيء كثير من الفقر، او على غير قليل من التقليد لكي لا تجيء اعمال أصيلة فتهدم بدون انقطاع او تخطئ بعض نقاط النظريات التي تُبنى في التجريد. وفي حقبة الأصالة الفنيـة العظيمة ، والانتاج المتنوع والمتكاثر ، بدا ان النقاد يودّون الانتظار الى ان يهدأ الفوران لكي يتفلسفوا على الفن . وبالعكس ، فمنذ بداية القرن التاسع عشر ، وخصوصاً في الحقبة الممتدة بين سنتي ١٨٨٠ و ١٩٣٠ ، نرى ان مشرعي الشعر هم أنفسهم ، على الغالب ، شعراء كبار .

وانه ليمتنع على المبتدىء في أيامنا هذه ان يجد لنفسه دليلاً في حقول الأدب جميعها . ولا شك انه لا يخطر في باله حتى مجرّد التفتيش عن هذا الدليل. ولدينا – بالتأكيد – اعمال ادبية عن الشعر ، والرواية ، والمسرح ، والسينما ، غالباً ما تكون عميقة ، ولكن ليس بينها ما يحتوي توجيهات دقيقة جديرة بقيادة خطى المبتدىء . ولا يعني ذلك ان هذه الأشكال الفنية لا تخضع لقوانين كثيرة الدقة ، وخصوصاً الشكلان الأخيران ؛ ولكن يبدو ان على المبتدىء ان يدرسها على

نفسه ، او على المشرعين ، وشفهياً في غالب الأحيان. وإننا ما زلنا ندرك جيداً نظريات أشكال أدبية ، لا قانوناً من النصائح، تبرّره او لا تبرّره وجهات نظر عامة . كذلك فإن الناقد عندما يحكم ، فإنه لا يحكم باسم المبادىء ، بل باسم انطباعه المباشر الذي ينيره ذوقه ، او بممارقه التقنية . واذا كان تين *Taine* قد حاول إسناد النقد الى قوانين، فإنه لم يرغب إلا في وضع ملاحظات هي صحيحة بالنسبة للماضي .

وقد تكون رفعة شأن مفهوم الأصالة التي كان يرثي لها فاليري فيما مضى ، هي في الأصل ، مناقضة لوضع المذاهب . وقد تكون كذلك غزارة الروائع الأدبية هي التي تسمح لنا اليوم بتعليم مباشر كثير الغنى ، لا يمكن إلا ان يكون مفيداً لاستخراج نظرية تجعلها غزارة الأمثلة باطلة او عديمة الفائدة. وقد يكون اخيراً التنوع الكثير لتركة أدبنا ، والنماذج التي يقدمها ، هو الذي يجعل النصائح خدّاعة ، ومثلها القواعد التي تبعد أكثر الأعمال جدارة بالاحترام . ترى هل يعتبر التليين المستمر للذوق مضاداً لشرح مذهب دقيق ؟

ومع ذلك ، فإنه لمن المؤكد ان إلغاء الحدود بين الأنواع وتوسيع قواعد فن الكتابة لا يلغيان قواعد أخرى هي أكثر عمقاً بلا ريب ؛ ولكن بمقدار ما هي غير منظورة مباشرة في الروائع الأدبية . ويجب الا ننسب تقصير المشرعين الى حرية الفن المطلقة ، اذ انه ينتج ، على الأرجح ، من مفهوم جديد للأدب والشعر بنوع خاص . إن الخلق الأدبي بعيد عن ان يصغّر شخصية الكاتب في الحقل الضيّق الذي يمكن ان يبقى خالياً في تطبيق القواعد ، فيجعل هذه الشخصية مصدراً للقواعد نفسها ، ولجميع صفات العمل الأدبي. وكذلك فإن كل مقياس يختفي ، وكل نموذج يصبح باطلاً ، وكل نظرية تصير عديمة الفائدة . إن اكثر الروايات نجاحاً وسطوعاً (أفكر ببروست *Proust*) كانت اعمالاً لم تتنبأ بها أية نظرية مبنية على أفضل روايات الماضي . وقد يكون تقصير المشرعين ضماناً لتجديد سريع في الأدب ، ولغناه المتزايد .

وإذا لم تكن أية طريقة للأنواع في طريق البناء ، فهذا لا يعني ان البحث النقدي في الأدب قد انتهى . إنه تاريخي عندما يكون غرضه أعمال الماضي الأدبية ، فيصبح أمام أعمال اليوم ، أكثر فلسفة ، وجمالياً على الخصوص . ويعتقد النقاد ان ينابيع الجمال لا توجد في النصائح وفي الطرق ، بل في طبيعة الفن الصميمة ، وفي قوانينه السرّية ، التي يبذلون الجهد للاقتراب منها بأكثر الطرق تنوّعاً . ويمكننا ان نتساءل عما إذا كانت الأعمال الأدبية لا تميل الى ان يكون لها خصوصاً قيمة اثباتية ، وعما إذا كان الفن - والشعر بنوع خاص - لا يخاطر بأن يكون غرضاً لنفسه .

فهرست

ص

القسم الأول

نحو مفهوم انساني كلاسيكي

(١٥٥٠ ـــ ١٦٧٥)

القسم الثاني

قديم وجديد

(١٦٧٥ ـــ ١٧٨٩)

القسم الثالث

النظرية الرومانسية

(١٨٠٠ ـــ ١٨٥٠)

ص

القسم الرابع

الواقعية ، الرمزية ، السريالية

(١٨٥٠ — ١٩٣٠)

منشورات عويدات ١٢٤/١/١٩٦٨

PHILIPPE VAN TIEGHEM

LES GRANDES DOCTRINES LITTERAIRES EN FRANCE

Texte traduit en arabe
par
Farid ANTONIOS

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth - Paris

زدني علماً

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth – Paris